

اللاعقلانية الشعرية

تأليف: كارلوس يوسونيو
ترجمة: علي إبراهيم منوفى
مراجعة: حامد أبو أحمد

933

Poets of the East



المجلس الأعلى للثقافة
المشروع القومي للترجمة

اللاعقلانية الشعرية

تأليف : كارلوس يوسونيو
ترجمة : على إبراهيم منوفى
مراجعة : حامد أبو أحمد



المشروع القومى للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد : ٩٣٣
- اللاعقلانية الشعرية
- كارلوس بوسونيو
- على إبراهيم منوفى
- حامد أبو أحمد
- الطبعة الأولى ٢٠٠٥

هذه ترجمة كتاب :

El Irracionalismo Poético

Por Carlos Bousoño

(EL Símbolo)

© Carlos Bousoño, 1981

Editorial Gredos, S.A.

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة .

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo.

Tel.s : 7352396 Fax : 7358084.

تهدف إصدارات المشروع القومي للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربي وتعريفه بها ، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافتهم ، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلس الأعلى للثقافة .

المحتويات

7	الفصل الأول : ملاحظات أولية
21	الفصل الثانى : الثورة الكبرى فى الشعر المعاصر
37	الفصل الثالث : جدل اللاعقلانية
53	الفصل الرابع : الصورة الإيحائية أو الرمزية فى مقابل الصورة التقليدية .
97	الفصل الخامس : الإحياءات
117	الفصل السادس : الرمز
167	الفصل السابع : الموضوعات والعوالم الشعرية الرمزية
181	الفصل الثامن : اللاعقلانية فى الشعر على مر العصور
193	الفصل التاسع : اللاعقلانية والمعنى الإضافى
227	الفصل العاشر : تصنيف اللاعقلانية حسب أصولها
243	الفصل الحادى عشر: انتقالات لا شعورية بين الرأزم والمرموز
247	الفصل الثانى عشر : خصائص المعادلات اللاشعورية
	الفصل الثالث عشر : فقدان الثقة فى الحرفية اللاواقعية للرأزم داخل
269	الشعور وإن كان غير ذلك فى اللاشعور.....

	الفصل الرابع عشر : المعادلات اللاشعورية والثقافة البدائية وثقافة
275	العصور الوسطى
313	الفصل الخامس عشر : الكناية اللاشعورية
321	الفصل السادس عشر : قابلية الظاهرة اللاواقعية للتشكيل أو الاستبصار
335	الفصل السابع عشر : الرؤية الجمالية لخوسيه أورتيجا
361	الفصل الثامن عشر : الاستبصار الآلى
391	الفصل التاسع عشر : الإظهار السياقى
423	الفصل العشرون : السياق الإظهارى الغائب
435	الفصل الحادى والعشرون : اللاعقلانية والقبول
443	الفصل الثانى والعشرون : الرمزية التصحيحية
459	الفصل الثالث والعشرون : تجسّد اللغة فى اللاعقلانية
471	المراجع :

الفصل الأول

ملاحظات أولية :

الرمزية بوصفها أداة معينة من أدوات البلاغة والرمزية بوصفها اسماً للمدرسة أدبية ظهرت فى نهاية القرن.

غاية هذا الكتاب هى الحديث عن واحدة من أكثر التقنيات أصالة والتصاقاً بالشعر المعاصر إبتداء من بودلير: إنها لتقنية " الرامزة " ذات الطبيعة اللاعقلانية وهنا على أن أوضح قبل أى شئ أن هناك فرقاً بين الرمزية أو اللاعقلانية من حيث هى تقنية تقتصر فى الأساس على استخدام الرموز فى إطار التعبير الشعري، وبين الرمزية التى هى المدرسة الرمزية الفرنسية، فرغم أن هذه الأخيرة يمكنها استخدام الرموز بالمعنى الدقيق الذى يتضمنه هذا المصطلح وهو " البعد البلاغى " (ومن هنا يأتى سر إطلاق هذه التسمية على المدرسة المذكورة) فإن المدرسة الرمزية لا تقتصر فقط على ذلك الاستخدام: إذ يمكن أن تندرج فى هذا الإطار عناصر أخرى تدخل فى علاقة بنائية مع البعد المذكور^(١) وهذا هو الفيصل فى الأمر. ومن المعروف أن الرمزية الفرنسية، أى المدرسة الرمزية باللغة الفرنسية التى ترجع إلى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين (وبالتحديد هى المدرسة التى تأسست على يد جيل ١٨٨٥ م^(٢) تمثل اتجاهاً أدبياً (لا يقتصر على الأدب فقط) قريب الصلة بحركة الحداثة . Modernismo إلا أنها لا تتطابق معها بأى حال من الأحوال. أعتقد أن من الصعوبة بمكان العثور على مصطلحات، ضمن مصطلحات النقد الأدبي، بها من الغموض والأخطاء مثلما نجد فى حالة " الحداثة " و" الرمزية "، ويكمن سر هذا

الخطأ فى نظرى، فى الطابع العلمى الضعيف الذى تم به دراسة العصور الأدبية، لكننا إذا لجأنا إلى منظور بنويى يمكننا تجاوز تلك العقبات بنجاح ^(٣). وما يهمنى فى هذه اللحظة هو القول بأن استخدام الرموز بوصفها طريقة تقنية فى التعبير الشعرى إنما هو أمر يتجاوز كثيراً آفاق المدرسة الرمزية ومن جوانب كثيرة، وهنا يمكن القول بأن استخدام الرموز أمر سابق على هذه المدرسة، وبغض النظر عن استخدام القديس خوان دى لاكروث S. de la cruz لـ للرموز بشكل موسع ومتواتر ^(٤) فإن الرموز وجدت - ولو بشكل عرضى - عند الرومانسيين ^(٥) وبعد ذلك عند بودلير ^(٦) وفيرلين ^(٧) ورامبو وما لارميه.... إلخ. غير أننا بدلاً من النظر إلى الوراء علينا أن ننظر إلى الأمام وهنا نجد الاستخدام المكثف للرمز بالشكل الذى نتحدث عنه، والأمر هو أن الترميز ازداد شيوعاً وتعقيداً فى الشعر بعد أن توقفت المدرسة الرمزية عن العمل، فالسرياليون كانوا أكثر استخداماً للترميز من الرمزيين الذين جاؤا قبلهم فى نهاية القرن، وقد أضافوا للترميز الكثير من التعقيدات والصعوبات ^(٨).

لا يجوز لنا أيضاً أن نتحدث عما يسمى "بالاقتداء" ^(٩) : فلا يمكن اعتبار جيل السابع والعشرين فى أسبانيا بجيل المقتدين للمدرسة الرمزية الفرنسية، أو إطلاق هذه الصفة على بابلونيرودا فى شيلى أو ت.أس. إليوت صاحب "الرباعيات الأربع" و "الأرض الخراب" أو على ريلكه صاحب "مرثيات دوينو" أو على بريتون أو على أراجون أو إلوار رغم أنهم استخدموا أو يمكن أن يكونوا قد استخدموا الرموز بدرجة كبيرة وبأشكال فيها الكثير من التفرعات والصعوبات والإثارة بالمقارنة بالمدرسة الرمزية. ويبدو لى من الخطأ الكبير أن نتحدث عن أى من هؤلاء الذين ذكرناهم على أنهم من الذين إقتدوا بالمدرسة الرمزية لاستخدامهم الرموز، ومثل ذلك إطلاق مسمى "نهضوى" (منتسب إلى عصر النهضة) على دانتي أو حتى على إسبرونثيدا Es-pronceda أو جوستافو أو دولفو بيكر Becquer أو خوان رامون خيمنث أو أنطونيو ماتشادو أو ثيرنودا أو خورخى جيين إلخ وذلك لجرد أنهم جميعاً يلتقون فى استخدامهم للبحر الشعرى ذى الأحد عشر مقطعاً endecasilabo. وإذا ما كان

عصر النهضة يتجلى كنظام يدخل ضمنه البحر الشعرى ذو الأحد عشر مقطعاً مجرد مكون من مكوناته، فإن الرمز هو واحد من مكونات كثيرة من تلك التى تشكل " المدرسة الرمزية "، وإذا ما فصلنا كلا المكونين المذكورين - البحر ذو الأحد عشر مقطعاً والرمز - فلا هذا ينسب إلى عصر النهضة ولا ذاك إلى الرمزية (أعنى بها المدرسة الأدبية)^(١٠).

مراجع حول الرمز :

كثيرة هى المراجع حول " الرمزية بوصفها مدرسة"^(١١) غير أن تأملها من منظور الدراسة التى نحن بصدها، أى "الرمز بوصفه أداة بلاغية"، يجعل القارئ يشعر بعدم الرضا لما تتضمنه من فقر وسطحية وتبسيط وغموض فى النتائج التى تتوصل إليها، وعلى نحو ما، يحدث شئء مشابه إذا ما تأملنا قائمة المراجع المتعلقة بعلم اللغة، حيث نجد فيها دقة أكثر، غير أن هذه الدقة تذهب فى اتجاه، إذا ما تأملناه من وجهة نظر الأمر الذى يعنينا، لوجدناه لا يقل سطحية عن سابقه. ويمكن النظر إلى المشكلة من الخارج، بمعنى أنه يبور حديث يتسم بالدقة حول أوجه الاتفاق والاختلاف التى تباعد وتقرب بين العلامات Signos - الرموز وبين العلامات الأخرى أى العلامات المجازية^(١١مكرر) والشعارية وتلك الإشارية الخالصة indicativos، لكن لا يوجد ما يشير إلى الرموز من حيث هى رموز ومن حيث طبيعتها، وبمقولة أخرى لا نعث على ما سوف نطلق عليه "العملية السابقة على الوعى" التى هى أساس تلك الرموز، وبالتالي البحث فى كيفية حدوثها ولماذا تظهر تلك الوسائل فى ذهن كل من المؤلف والقارئ، كما لا نعرف من خلال المصادر المشار إليها السبب فيما تتسم به من غموض. وكثيراً ما خلط علماء اللغويات بين الرمز وبين الدلالة الإيحائية connotacion^(١٢).

وقد أوضح التحليل النفسى وعلم أصول الأجناس البشرية وكذلك تاريخ بعض الحقب - العصور الوسطى على سبيل المثال^(١٣) - الأهمية القصوى - خلال القرن

العشرين - للترميز بوصفه اتجاهًا إنسانيًا عامًا كما درست، وبخاصة منذ عام ١٩٦٤، الإتجاهات الترميزية في العقل البدائي، وعلاقة ذلك بالعوادات القبلية وبالأساطير ... إلخ، غير أن كل هذا ومع الأبحاث التي قام بها المحللون النفسيون (فرويد، يونج ... إلخ) - من منظور آخر - يمكن أن يكون بالفعل ذا قيمة كبيرة وعمق وعبقورية فذة في بعض الأحيان، لكنه لم يضيف الكثير إلى الإطار المعرفي الذي يهتما بشكل أكبر ألا وهو المتعلق بتكوين الرمز كرمز في صورته النهائية التي لم تمسها الدراسات والأبحاث بعد .

ويمكن للدارس أن يخرج من كافة هذه الأبحاث (هناك الكثير منها على درجة قصوى من الأهمية) التي تتعلق بالحقول المعرفية المختلفة، بفكرة، نفترض أنها كافية، تتعلق بالآثر الذي يحدثه الرمز في وجدان المتلقى (القارئ أو المشاهد) وكذلك معرفة بعض صفاته العديدة وليس كلها . إلا أنني ألح على أننا لم نتعلم شيئًا، أو تعلمنا القليل، حول ماهو أكثر جدوى وحرى بنا أن نعرفه ألا وهو السبب في تلك الصفات والتأثيرات؛ فعلى سبيل المثال يجرى الحديث عن أن معنى الرمز كامن في نفسه *intrinsico* (بمعنى أن الرمز له في نفسه ذات دلالية مختلفة عن المعنى الرمزي لعلامات *Signos* المستخدمة) : إنه هو بكيانه كما أنه يقدم معنى، لكى يشير إلى ذلك بعض مؤلفي الرومانسية وما قبل الرومانسية الألمان جوته و شيلنج وكروزيير *Creuzer*، .. إلخ ^(١٤). وقد ذكر أيضا أن الرمز هو " مثل الشفرة السرية " ^(١٤) (مكرد)، وأنه يميل نحو التكرار ^(١٥)، وطبيعته التوالد *Proliferante* ^(١٦) وإثارة المشاعر *emotivo* ^(١٧) كما أنه لا يدخل في باب المقارنة بل في باب التماثل ^(١٨) وهو قادر على التعبير بشكل إيحائي ^(١٩) عن حالات وجدانية معقدة ^(٢٠) أو عن تعدد في الدلالات ^(٢١)... إلخ، كما سبق أن قلت إنه يختلف عن المجاز ^(٢٢) وعن العلامات الإشارية الخالصة *S. indicativos* للغة ^(٢٣). وسوف نتحدث بالطبع عن خصائص الرموز، لكن بوصفها مترتبة على الطبيعة الخاصة بهذه الرموز وهذا، في نظري، هو جانبها اللاعقلاني (حيث إن هذا المصطلح له مفهوم محدد سوف نتحدث عنه بعد

وقت قصير). وانطلاقاً من هذا الطرح المختلف والجديد جدّة مطلقة سوف تتّضح أمامنا أوجه الاختلاف بين الكتاب الذى بين أيدينا وبين كافة الكتب التى سبقته فى دراسة الموضوع؛ ومن هنا أعتقد أن بإمكانى القول إن الكتاب الذى نبدأ صفحاته الأولى هذه إنما يحاول سبر أغوار طبيعة الرمز الأدبى فى اتجاه غير معروف من قبل من الناحية العملية، وأمل أن يقدم لنا أبعاداً معرفية أكثر دقة وتعقيداً للقضية التى هى محل الدراسة، أى معارف (ربما تكون مرفوضة أو تجرى عليها التغييرات الضرورية) يمكن أن تعمم على حقول معرفية أخرى معنية اليوم بدراسة الرمزية.

آفاق هذه الدراسة

على أن أعرض لنقطة أخيرة بشكل موجز قبل الانتهاء من هذا الفصل، ألا وهى الحدود الدقيقة التى سنلتزم بها فى النظر إلى مادة هذه الدراسة؛ إن ما أريد أن أبحثه هو اللاعقلانية أو الرمزية الشعرية المعاصرة ولكن فى إطار منظور عام شامل دون الدخول - منذ البداية - فى مشاكل متعلقة بالتاريخ أو فى الاختلافات المحددة التى توجد بشكل واضح بين الطرق المتعددة التى تتأتى بها تلك الرمزية أو اللاعقلانية من خلال المراحل المتعاقبة التى يمكن تثبيتها فى إطار تطور هذه الرمزية على مدى الزمان، وهذه المراحل فى نظرنا ثلاث (تاركين جانباً آخر مرحلة من مراحل تطورها فى الوقت الحاضر) وهى :

١ - الرمزية عند الرمزيين التابعين للمدرسة الفرنسية التى تحمل نفس الأسهم ومن نهج نهجهم فى بلاد وأصقاع أخرى (فى أسبانيا أنطونيو ماتشادو، على سبيل المثال، أو المرحلة الأولى فى الإنتاج الشعرى لخوان رامون خيمينث).

٢ - الرمزية عند الشعراء الذين ينظر إليهم على أنهم طليعيون لكنهم جاعوا بعد الشعراء الذين نسبوا إلى المرحلة الأولى أو حدث لهم تطور (مثل لوركا فى ديوانيه "ديوان الأغاني" و "أغاني الفجر" وخوان رامون خيمينث فى بعض قصائد ديوانه "أغاني النور الجديد").

٣ - رمزية السرياليين. وأرى أن هذا الطرح التصنيفي الخاص بالاختلافات فى التكوين بين اللاعقلانيات المختلفة جدير بأن يدرس فى كتاب آخر إنتهيت من كتابته وسرعان ما سيرى النور تحت عنوان "السريالية الشعرية والترميز". إنه لأمر غريب، فعند القيام بالمقارنة والموازنة بين الأشكال المختلفة للاعقلانية الشعرية اتضح، فى نظرى، أنه قد تم انتزاع سر آخر (له دلالة كما أنه خفى) من أسرار الرمز فى شكله العام ويمكن التعرف على هذا السر من منظور المقارنة فقط. لكن قبل الوصول إلى هذه النقطة النهائية من الضرورى أن نضع وبدقة شديدة، جدولاً أو أفاقاً أخرى سوف تكون المادة التى نتناولها بالتأمل والتمحيص.

ولما كنت قد تحدثت عن الرمز فى دراسة سابقة لى بعنوان "نظرية التعبير الشعرى" ^(٢٤) وكذلك فى كتاب سابق عليه يتناول شعر بيتنتى ألكسندرى ^(٢٥) وكتاب ثالث بعنوان "التعليق على النصوص" ^(٢٦) فلن يستغرب القارئ عندما يرى أننى قد كررت فى بعض صفحات الكتاب الذى بين أيدينا مفاهيم سبق أن عرضت لها، لكنى حاولت أن يقتصر التكرار على ما هو ضرورى. وإذا كان القارئ يريد الاستزادة والتفصيل فما عليه إلا الرجوع إلى الكتب التى ذكرتها.

الهوامش

(١) يمكن للقارئ الاطلاع على نظريتي بالنسبة للطابع البنيوي للعصور الأدبية والعلاقة بينها وبين الأعمال الأدبية لكل أديب على حدة، وذلك من خلال بعض الأبحاث التي كتبتها وهي "نظرية التعبير الشعري" (الطبعة السادسة - مدريد - جريدوس ١٩٧٧) و "شعر بيثنتي ألكسندري" (الطبعة الثالثة - الطبعة الثانية لجريدوس - مدريد ١٩٦٨ م) و "الانطباعية الشعرية عند خوان رامون خيمينث (بنية العالم الشرى) (مجلة الكراسات الأسبانية أمريكية عدد أكتوبر/ ديسمبر ١٩٧٣ - رقم ٢٨٠ - ٢٨٨٢، مقدمة الأعمال الكاملة لبيثنتي ألكسندري (مدريد أجيلار ١٩٦٨ م) مقدمة لكتاب "شعر" مقال في وداع فرانثيسكو برينس (برشلونة - بلاثا إي خانيس ١٩٧٤م) مقدمة المختارات الشعرية لكارلوس بوسونيو (برشلونة - بلاثا إي خانيس ١٩٧٦م). وكذلك "العصور الأدبية والتطور (مدريد - جريدوس - ١٩٨١م) وسوف أشير هنا بشكل موجز إلى أمرين ١_ الأساس الذي كان نبراساً لي في العرض النظري ٢_ ماهو الجديد الذي يحمله هذا العرض. الأساس الذي أتحدث عنه هو البرهنة على أن كل عصر من العصور الفنية يتبدى بوصفه بناءً محدداً للملامح إبتداء من أو إنطلاقاً من عنصر مركزي يقف وراء تلك الملامح التي تبدو وكأنها مجرد نتائج نفسية أخذت تستقر في مشاعر القارئ، وهذا الذي لا يتعلق بالعصور بل بالأعمال الفردية إنما هو أمر سبق أن قال به بشكل ما هنري برجسون في الميدان الفلسفي، وخوسيه أورتيجا وكذلك بنور سالياناس في ميدان الأدب، والجديد في نظري هو ذلك الأمر الآخر، إنه العنصر المركزي أو النواة أو المحرك لكل عصر من العصور، واحد على الدوام، في كل لحظة تاريخية، في المجلد العام إذ هو نوع من الحافز الفردي (الفردية: الوعي بنفسي كإنسان)، الفارق بين عصور وأخرى يكمن في الأساس في الدرجة التي تظهر فيها هذه الفردية، كما أن هذه الدرجة ذات أصول اجتماعية الأمر الذي يطفى على الفردية البعد الموضوعي الضروري ويجعله حبل الوصل بين البشر الذي يعيشون في فترة تاريخية بعينها. انظر الفصل الرابع عشر من هذا الكتاب.

يظل النظام الكوني إلا يحائي لكل عصر من العصور ثابتاً من المنظور الخاص بسماته غير أنه يتعرض لتطورات "كمية" وفي الوقت ذاته نجد الفردية تقع بين نقطتين في مقياس، أي أنه بينما ينتقل في تطوره من درجة معينة ولا يصل إلى درجة أخرى حساسة، وإلا لحدث ذلك الأخير فسوف تحدث عملية إعادة هيكلة، مع ما يصحب ذلك من ظهور عصر جديد واختلاف أوضاع عناصرها في بنية محددة. إذن ليست هذه العناصر التي تحدد العصر بل وصفها داخل نظام أو بنية، فالرومانسية على سبيل المثال، (أو الرمزية) ليست حقيقتها جماع سماتها بل تكمن في طبيعة العلاقة القائمة بين تلك السمات. وعلى ذلك فعندما تولد كل واحدة من السمات بالطريقة التي أشرنا إليها تصبح ذات تأثير بنيوي على مفهوم السمات الأخرى.

(٢) يشكل هذا الجيل مجموعة من الشعراء الذين ولدوا خلال الفترة من ١٨٥٥م و ١٨٧٠م، وإذا لم نميز بين الشعراء المنحطين decadentes وهم الرمزيون الأصلاء وبين "المدرسة الرومانسية" فيمكن

أن تكون القائمة كما هو معروف، على النحو التالي : Kham , Laforge , Rodenbach , Verhaeren ,
Lmr- , Saint-pol-Rowx , Regmier , Viele-Griffin , Merrill , Stuart , Samain , Ghil , Moreas
، Maurras , du Plessys , Raynaud , berghe

(٣) ويمكن أن تظهر العديد من الخيارات على درجة الفردية نفسها، ويمكن أن تظهر أو لا تظهر من خلال ماهو نفسى (سواء كان عميقاً أو غير عميق) ومن خلال السَّير (الواعية واللا واعية) والطبقة الاجتماعية ... ألخ التى ينسب إليها كل فنان، ويرتبط ذلك بقدرة الفنان على تجاوز تلك الظروف أم غير ذلك، كما يرتبط الأمر "بالشكل" الاجتماعى للعصر فى حد ذاته وكذلك ببلد أو بأقليم بعينه، البنى الإيحائية هى إذن محصلة نظام من الاحتمالات وليست محصلة نظام من العناصر الإجبارية، فالشئ الإجبارى الوحيد فى كل عصر من العصور هو الفردية التى فيها يعيش الفرد بشكل موضوعى، ذلك أن هذه الدرجة هى، كما قلت سلفاً فى هامش فى الصفحة السابقة، ثمرة الظروف الاجتماعية التى تضفى الموضوعية، على فكرة بعينها من أجمالى الأماكن والاحتمالات الإنسانية فى مجتمع بعينه. وسوف تبرز من هذه الدرجة الفردية محل النظر (لنطلق عليها رمز A) السمة B - على سبيل المثال، وعن هذه الأخيرة تتمخض السمة C وهذه تسفر السمة D وهكذا على التوالى. ولكن يمكن أن يكون هناك ترتيب آخر لهذه السلسلة (D - C - B - A) وهو (D - C' - B' - A) أو عادة ما يحدث وجود الترتيبين فى آن معا، وقد يحدث أيضاً أن تتولد العديد من السلاسل فليس لذلك حدود. ومن ناحية أخرى فإن كل مصطلح (B - C - D (أو B أو C أو D) يمكن أن يحدث توليداً فى كل اتجاه، فعلى سبيل المثال نجد أن B يمكن أن يتولد عنها عدد هائل من C1, C2, C3 بدلا من أن يتولد عنها C واحدة فقط، ويحدث نفس الشئ بالنسبة للعناصر الباقية D, C, C' ، ألخ والتى يمكن أن تتطور فى سلاسل مثل C1, C2, C3, D1, D2, D3 ، ألخ. إذن نجد أن كلا من مدرسة الحداثة والمدرسة الرمزية هما عبارة عن "روشتة" مثالية يدخل فيها عدد من هذه الأماكن وبجوعة معينة. غير أن كل شخص على حدة وكل شاعر قد يتعارض أو يمكن له أن يتعارض مع تلك الجرعة فى نقطة معينة أو نسبة بعينها (فهذه الجرعة، كما أقول، توجد فى النظام فقط كإحتمال وليس كأمر إجبارى)، أضف إلى ذلك أن التنوعات المذكورة سوف تدخل الخلط على ذلك الناقد الذى يفترض أن كلا من الحداثة أو الرمزية لهما طابع مطلق. الرمزية أو الحداثة ... ألخ هى مجرد احتمالات، أو، أن شئنا القول، إمكانيات لعصر بعينه وبالتحديد نهاية القرن التاسع عشر أى العصر الذى يتبع أيضاً حلولاً أخرى فردية تقترب أو تبعد (وقد لا يحدث هذا الاقتراب أبداً) من النموذج المثالى. إذن فما هو موجود بالفعل فى كل عصر أدبى هو درجة الفردية وجماع النتائج الممكنة (التى لا تحصى) والتى تعتبر واحدة منها، بالنسبة للعصر المشار إليه، تلك السلوكية الجمالية التى نطلق عليها - أكرر - الرمزية أو الحداثة. ومن بين الأشياء التى كانت توجد فى عصر نهاية القرن - فى نظرى - نجد ثلاثة احتمالات بديهية .

١ - الفرع اللاعقلانى (استخدام الرمز ... إلخ).

٢ - الفرع الجمالى esteticista (الذى يقدم الفن والجمال كإنتطباع فنى على الحياة).

٣ - الفرع الانطباعى (أحيل القارئ إلى المقال الذى كتبته وأشرت إليه آنفاً حول الانطباعية عند خوان رامون خيمينث. وطبقاً لدرجة التكرار والتكثيف التى تحدث فى هذه الأفرع الثلاثة من الاحتمالات يحدث غمط أو إلغاء لواحدة منها أى فيما إذا كانت حداثية وليست رمزية أو العكس، أو الانطباعية .. إلخ (من الطبيعى أن هذا الموضوع يتطلب عرضاً أكثر إسهاباً إلا أن المساحة المحددة لهذا الكتاب لا تحتمل ذلك.

(٤) انظر جان باروزي " القديس خوان دي لا كروث وإشكالية التعبير الصوفي - الطبعة الثانية باريس ١٩٣١م ص ٢٢٣، انظر أيضاً داماصو ألنصوفي " شعر القديس خوان دي لا كروث " المجلس الأعلى للأبحاث العلمية - معهد أنطونيو دي بنريخا - مدريد - ١٩٤٢م ص ٢١٥-٢١٧، انظر أيضاً كتابي " نظرية التعبير الشعري - الطبعة الخامسة - مدريد - جريدوس ١٩٧٠ الجزء الأول - الفصل الحادي عشر بعنوان " القديس خوان دي لا كروث، مشاعر معاصر " ص ٢٨٠-٣٠٢،

(٥) انظر هومش هذا الكتاب في نهاية الفصل الرابع وفي الفصل الخامس (الهوامش)

(٦) انظر الهامش ١١ (الفصل الرابع) والهوامش التي بعده في الفصل الخامس

(٧) انظر الفصلين الرابع والخامس.

(٨) تلك هي واحدة من النقاط التي عالجتها بإسهاب في كتابي "السريالية الشعرية والترميز" مدريد - جريدوس - ١٩٧٩م.

(٩) مثملاً فعل خ.م. أجيرى في كتابه "أنطونيو ماتشادو، شاعر رمزي" مدريد - تاورس ١٩٧٣م. وقد ورد في ص ٥٥ (" هناك شاعر آخر من رواد الرمزية وهو خورخي جين ") وص ٦٤ (خيراردو ديجو .. أحد رواد الرمزية) ... إلخ.

(١٠) قلنا قبل ذلك أن السمات في حد ذاتها ليست لها أدنى علاقة بعصر بعينه، فعصر ما هو مجرد نظام، وهنا نجد أن موضوع العلاقة بين السمات والنظام، أو الشكل المختلف إنما هو إدراج للسمة في إطار النظام الأمر الذي يجعلها تتسم بأنها نهضوية - عصر النهضة - أو رمزية ... إلخ. أكرر هنا ما أكدت عليه في النص: إن البحر المكون من أحد عشر مقطعاً أو السونيتة التي ألفها دانتي ليسا نهضويين، ونفس الشيء يمكن قوله بالنسبة لما قرضه لوركا أوجيبين مستخدمين السونيتة أو الأحد عشر مقطعاً. كما يمكن تطبيق نفس المنظور على الرمز، فإذا ما كان البحر ذو الأحد عشر مقطعاً قد ظهر قبل عصر النهضة ويعدّه فإن الرمز نجده قبل ذلك (عند القديس خوان دي لا كروث، وعند بعض الشعراء الرومانسيين وبعد ذلك عند بودلير وفيرلين وزامبو ومالاميه) كما نجده أيضاً بعد المدرسة الرمزية. وسوف نعرض أمثلة جيدة لهؤلاء الشعراء مثل فيرلين ، وجين ، وأراجون ، وإيلورد ، ولوركا ، وثرنودا ، وألكسندر ... إلخ. وهنا نحن اليوم نجد أن العديد من الشعراء عادوا اليوم لاستخدام الترميز بكثرة، كما أن العصر الواقعي الذي تلا الحرب الأهلية الأسبانية وهو اتجاه مناقض للرمزية، لم يخل أبداً من التقنية التي هي محور حديثنا.

(١١) انظر قائمة المراجع في نهاية هذا الكتاب.

(١١ مكرر) كان الفارق بين المجاز والرمز هو نقطة الاهتمام الرئيسية التي عالجها المنظرين ابتداء من جوته وشيلينج وهمبولد وشيلر (رسائل إلى جوته) و Heinrich Meger Ast ، ، ، Solfer ، ، ، ، ، creuzer حتى اليوم) وكان لهذا التميز الجوهرى مدلول عند الرومانسية الألمانية، إلا أنه اليوم يفتقر لهذا المدلول (انظر كتابي: السريالية الشعرية - مدريد - جريدوس - ١٩٧٩ ص ٣٨٢ - ٣٩١).

(١٢) من الطبيعي أن نجد أن علماء اللغة قد شغلوا أنفسهم بشكل كبير بالمعنى الإضافي -Connota- cion - فذلك اختصاصهم - بالمقارنة بالرموز؛ غير أنه عند دراسة المعنى الإضافي ينزلون إلى اعتبار أن الرمز قريب المعنى الإضافي (دون أن يدركوا أن الرمز هو شيء شديد الإختلاف كما أن هذه القرابة هي

سر الخلط) لكنه يختلف عنه في جوانب جوهرية. ويوجد هذا الخلط بشكل ضمنى عند كافة علماء اللغة الذين يبسطون " المعنى الإضافى " ليشمل كافة الارتباطات الدلالية - أيًا كان وصفها - لهذه الكلمة. فعلى سبيل المثال نجده عند A. Martinet، انظر " المعنى الإضافى والشعر والثقافة " بمناسبة تكريم رومان كويسون، المجلد الثانى - موتين ١٩٦٧). وفى أسبانيا نجد كتاب خ.أ.مارتينث " خصائص اللغة الشعرية " - جامعة أوبيدو ١٩٧٥م) يقع فى نفس المطب بشكل واضح (انظر ص ١٧٢، ١٨٩، ٤٥٠. وصفحات أخرى). انظر أيضاً الفصل التاسع فى هذا الكتاب حيث أعالج فيه هذا الموضوع بشكل موسع.

(١٣) فرويد "مدخل إلى التحليل النفسى" الأعمال الكاملة - الجزء الثانى - مدريد طبعة مجلة الغرب - ١٩٦١ (ص ٢٧٧ - ٢٩٢) وعلى هذا القول بأن Huizinga قد خلط بين الرمز وبين أمور هى فى جوهرها "مجاز" كما أنه لم يدرك جوهر المراحل الترميزية خلال العصور الوسطى، كما سوف أتحدث عن ذلك فى الهامش رقم ٢٦ (الفصل الرابع عشر من هذا الكتاب). انظر أيضاً لوثيران ليفى Bruhl "التجربة الصوفية والرموز عند الأقدمين - باريس ١٩٢٨م.

(١٤) جوته "حول غايات الفنون التشكيلية" ١٧٩٧م (Jubilaumsaugabe) الجزء ٢٣، ص ٩٤، أ.إس.شيلنج "فلسفة الفن: الطبعة الأصلية Sammtliche Werk الجزء الخامس (السلسلة الأولى) ص ٤٠٠ - ٤٠١، المصدر السابق نفسه، الجزء الخامس (السلسلة الأولى ٤٥٢ - ٤٥٣). المصدر السابق نفسه (السلسلة الأولى) ص ٤٥٤ - ٤٥٥، فريدرش "Volker alten der thologieMy und creuzer " Symbolik" عام ١٨١٠م المجلد الأول ص ٥٧ - ٧٥ (انظر " Tzvetan Todorov نظرية الرمز" باريس طبعة Seuil عام ١٩٧٧م ص ٢٣٦، ٢٤٥، ٢٤٦٧، ٢٥٤).

(١٤مكرر) ب. جودت "الفاعل والرمز فى الفنون التشكيلية" ضمن كتاب "العلامة والرمز" ص ١٢٨، وهناك العديد من النقاد الذين يشيرون إلى هذه الصفة من صفات الرموز. فعلى سبيل المثال جان باوتست لاندريون: "الرمزية" - الطبعة الثالثة ١٩٧٠م ص ٢٢٧؛ خ.م.أييميرى، العمل المشار إليه قبل ذلك ص ٤٠ - ٨٦، ٩٢، إلخ؛ شارل موريس "الشعر والنثر" المجلد السابع، سبتمبر - نوفمبر ١٩٠٦ ص ٨١... إلخ. وفى أسبانيا انظر ماتشادو (قصيدة رقم ٦١: روح الشاعر/ تتجه نحو الغموض)، روبين داريو (يتحدث عن ماتشادو: الغماض والصمت / كان يذهب المرة تلو المرة)... إلخ.

(١٥) سفند جوهانسون "الرمزية: دراسة حول أسلوب الرمزيين الفرنسيين" كوينهاجن ١٩٤٥م ص ٢١٩؛ أنا يلاكيان "الحركة الرمزية - مدريد - طبعة جواداراما عام ١٩٦٩ ص ١٣٤، والتكرار هو بالتحديد الذى يفقد الرموز صفة الغموض وعدم الشفافية كما أشار إلى ذلك أميل Amiel فى "قصاصات من جرنال حميم" ١٨٨٠/١٢/٢٧م (عندما تصبح الرموز شفافة تفقد إحياءاتها: وفيها نرى نوعان من المجاز ولا نعود للإيمان بها)؛ كما أن تحويل الرمز إلى مجاز بفعل التكرار يفسر التقسيم الذى يقدمه ماتزلوك للرمز فى بندين: الرموز "المقصودة سلفاً" apiori والرموز "اللاواعية" (Haret Jales: استطلاع حول التطور الأدبى" ١٨٩١م ص ١٢٤ - ١٢٥)؛ انظر أيضاً ت. دى فيسان "مشاهد إستيطانية، مع مقارنة حول الرمزية، باريس عام ١٩٠٤م ص ٥٠ - ٥٢.

(١٦) جان باروزى، العمل المذكور ص ٢٢٣؛ داماسو ألونسو، العمل المذكور ص ٢١٥ - ٢١٧؛ جوهانسون، العمل المذكور ص ١٣١؛ ميترلانك (فى كتاب المشار إليه قبل ذلك والخاص ب Haret Jales

"استطلاع .. ص ١٢٧): فيدهارتن (في Cruy Michaud وثائق حول نظرية الرمزية" باريس ١٩٤٧م ص ٨٩؛ روبرت بريشون، "السريالية"، باريس، كولن ١٩٧١م ص ١٧٤،

(١٧) أ. "Thibaudet ملاحظات حول الرمزية"، "المجلة الفرنسية الجديدة" ١٩١٢م ص ٨٩٦؛
de, Regnier "H شعراء اليوم" ١٩٠٠م، من خلال Gruy Michau، العمل المذكور ص ٥٥ - ٥٦ ،
٧٣ - ٧٦ .

(١٨) هنديش ماير "ملاحظات" إلى Werke de Winck elmann الجزء الثاني، ١٨٠٨م ص ٦٨٤-٦٨٥؛ ت دي فيسان "المنظر... الطبعة المشار إليها ص ٥٢، مارسل رايموند "من بودلير إلى السريالية" المكسيك دار نشر: صندوق الثقافة الاقتصادية عام ١٩٦٠م ص ٤٣؛ خوان رامون خيمينث "الحداثة..." ملاحظات حول فصل دراسي المكسيك ١٩٦٢م ص ١٧٤ .

(١٩) من الشائع أن يتحدث النقاد عن الإحياء مشيرين بذلك إلى الرمز، لكنهم لم يحدوا على الإطلاق أي نوع من الإحياء ذلك المتعلق بالرمز. وقد حاولت في كتابي "نظرية التعبير الشعري ، الطبعة المشار إليها، الجزء الثاني، ص ٣٢٠ - ٣٣٧ تحديد الطبيعة اللاعقلانية للإحياء الرمزي خلافاً لما عليه الصنف الآخر من الإحياء (وبالتحديد ذلك الأكثر شيوعاً في الشعر) الذي هو نوطابع منطقي من حيث إن الموحى به يظهر كما هو بهذه الصفة في الوعي وليس فقط في الحالة الشعورية، وهذه هي السمة الأخيرة للإحياء اللاعقلاني للرموز. غير أن هذا التصنيف (الذي أراه ضرورياً) لا يحدث بين ما هو لاعقلاني وما هو منطقي بالنسبة للإحياء في المراجع المتعلقة بالرمز. إذ يجري الحديث عن الإحياء ولا شيء أكثر، ومن هنا فإن مالارمي يتحدث عن نفس الشيء في نص معروف (Huret)، العمل المذكور ص ٥٦٠، ٧٦٧٣، شارل موريس: في Huret العمل المذكور ص ٨٥، فيسان العمل المذكور ص ٦٩) .

ومع هذا فقد تحدث بعض المؤلفين عن طبيعة العلاقة بين الرمز واللوعي، بدءاً بجوته "نظرية الألوان" في Jubilaumsaugabe، الجزء الأربعون ص ١١٦ - ١١٧. وورد في المصدر نفسه، الجزء الثامن والثلاثون ص ٣٦١ (انظر توبورف. العمل المذكور ص ٢٣٦، ٢٣٩، ٢٤١). وقد تحدث بعد جوته عدد آخر من المؤلفين حول تلك العلاقة ومنهم، على سبيل المثال "Wheel Wright التشبيه والواقع" جامعة إنديانا، برس، الطبعة السادسة ١٩٧٥م ص ٩٤، حيث يقول في هذه الصفحة بأن الرمز "يتغذى على العديد من التدايمات asociaciones التي تترابط فيما بينهما في أغلب الأحوال بشكل لاواع وبديق ("Sutil") وتظهر هذه العلاقة باللوعي بشكل وضح ومدروس عند المحللين النفسيين، وابتداءً من فرويد ويونج نجدها تصل إلى درجة واضحة من التحديد لما قبل الوعي (وإليهم أنضم) (س.س. يونج، "مدخل" إلى فيكتور وايت، العمل المذكور God and the unconscious عام ١٩٥٢م، Collected Works، الجزء الثاني، لندن ١٩٨٥ مصر ٢٠٠٦) هناك مؤلفون آخرون أقل تحديداً وبقوة في دراساتهم، فقد رأينا قبل ذلك ميتزلنك يقول بأن الرموز الحقيقية هي التي تحيل "إلى اللوعي" واللاإرادية (Huret العمل المذكور ص ١٢٤ - ١٢٥) وهناك شيء مشابه عند فيسان، العمل المذكور ص ٥٠ إلى ٥٣، ويتحدث دوراند عن أن اللوعي هو الجهاز الخاص بالبنية الرمزية (جلبرن دوراند: الخيال الرمزي، باريس، طبعة الجامعات الفرنسية عام ١٩٧٦ ص ٥٦)، وكان موضوع إمكانية الوعي بالرموز أمر معروفاً أيضاً (أميلن العمل المذكور ١٢/٢٧/١٨٨٠م، غير أنه لم يتم الانتقال أبداً من هذه الاعتبارات العامة إلى المزيد من التحديد والدقة .)

(٢٠) إدموند ويلسن Axel's castle نيويورك ١٩٣٦ ص ٢١- ٢٢؛ مارسيل رايموند، العمل المذكور ص ٤١؛ جور بليزير "تطوير الشعر خلال الربع قرن السابق" مجلة المجلات ١٥/٣/١٩٠١م؛ ملاميه (عند Huret العمل المذكور ص ٦٠).

(٢١) الفكرة نجدها في الرومانسية الألمانية والفترة السابقة عليها (Weimarer Ausgabp Goethe، الجزء ٤١ - المجلد الأول ص ١٤٢؛ وكروزر . إلخ، حيث ورد في الأعمال والصفحات المذكورة في الهامش رقم ١٤ في هذا الفصل - الأول - من الكتاب: انظر تودورف العمل المذكور ص ٢٣٥ - ٢٥٩)، وبعد ذلك عند الكثير من المؤلفين ومنهم باربرة سوارد The symbolic rose، نيويورك ١٩٦٠م ص ٣،

(٢٢) كان هنريس مير H, Meger هو أول من صرّح علانية بوجود اختلاف بين المجاز والرمز: "حول أهداف الفنون التشكيلية" في Helilbronn Kleine Schriften Zur Kunst، ١٨٨٦م ص ١٤، ٢٠، غير أن أصوله الأولى غيرها عند جوته في نص بعنوان "حول أهداف الفنون التشكيلية" نشر عام ١٧٩٠م (Jubilaumsausgabe الجزء ٣٢ ص ٩٤)، ثم نجد التميز عند الأغلبية العظمى للمؤلفين الألمان: شيلنج وميرر وهومبولد وكروزر وسولجر، وكذلك عدة فقرات أخرى لجوته /انظر تودورف، العمل المذكور ص ٢٣٥-٢٥٩، وورد كذلك عند الكثير من الكتاب اللاحقين: جلبرت دورندا، انظر العمل المذكور ص ٩- ١٩؛ وألبرت موكل "غايات الأدب" ١٨٩٤م (عند ميشو Michaud، العمل المذكور، ص ٥٢؛ جودت العمل المذكور ص ١٢٥؛ أوليفر بيجيدر "الرمزية" باريس، طبعة الجامعات الفرنسية عام ١٩٧٥ ص ٥؛ ج Huizinga العمل المذكور ص ٢٨١ .

(٢٣) جلبرت دورندا، العمل المذكور ص ٢٨١ .

(٢٤) منذ أن نشرت الطبعة الأولى في جريدوس (١٩٥٢) وحتى السادسة جريدوس (١٩٧٧) وصل حجم الكتاب إلى أربعة أضعاف حجمه الأول وهناك أعالج الموضوع بكثير من التوسع.

(٢٥) الطبعة الأولى، ، مدريد، دار نشر إنسولا، الطبعة الثانية، جريدوس، مدريد عام ١٩٦٨م.

(٢٦) "التعليق على النصوص" لعدد من المؤلفين، مدرى، دار نشر قسطنطينيا، عام ١٩٧٣م ص ٣٠٥ - ٣٣٨، وعنوان الفصل الذي ألفته هو حول "قلق وليل" لجارثيا لوركا ص ٣٠٥ - ٣٣٨ .

الأشكال

المختلفة للاعقلانية

الفصل الثانى

الثورة الكبرى في الشعر المعاصر

اللاعقلانية اللفظية أو الرمز :

منذ أكثر من قرن وربع القرن والشعر الغربى (ومعه الفنون الأخرى كل حسب قواعده) يعيش حالة ثورة كبرى فى تقنية التعبير^(١)، ورغم ذلك فهذه الثورة شهدت فترات توقف ونسيان ظاهرى تطول أو تقصر. قلتُ ثورة "كبرى"، غير أنه يجدر بالمرء أن يكون أكثر دقة لأقول بأن هذه الثورة هى "أكبر ثورة حدثت فى الشعر منذ عصر هوميروس. وتتمثل هذه الثورة فى استخدام ما أطلقت عليه - ولا زالت - منذ سنوات "اللاعقلانية"، غير أن هذه الثورة يمكن أن نطلق عليها المسميات الأكثر شيوعاً مثل "الرمز" و "الرمزية"؛ وسوف نستخدم فى هذا الكتاب كافة تلك الأسماء دون تمييز بينها مطلقين إياها على نفس الظاهرة الواحدة، التى يمكن أن تقوم بتعريفها فى محاولة أولى للتحديد، قائلين بأن اللاعقلانية أو الرمزية استخدام المفردات التى تثير عاطفتنا ليس فقط من حيث كونها حاملة لمفاهيم بعينها بل أيضاً من حيث إنها تحمل عدداً من التداعيات غير الواعية التى ترتبط بمفاهيم أخرى هى فى حقيقة الأمر أساس ذلك التأثير. هذا الأخير، التأثير أو الانفعال، لا يرتبط إذن بما يقوله الشاعر (بالمعنى الحرفى أو على الأقل المعنى المنطقى غير المباشر)^(٢) للرمز Sim bol izador سوف نطلق هذه التسمية على المصطلح الذى يرمز إلى (بل يرتبط بمعنى خفى (خفى أيضاً بالنسبة للشاعر نفسه) ويعتبر المعنى الحقيقى للقول الشعرى (ونطلق عليه اعتباراً من الآن المرموز Simbolizado أو المعنى اللاعقلانى) الذى لا يكشف عنه إلا التحليل مافوق الجمالى extraestetico (الذى لايقوم به القارئ بوصفه كذلك وليس له أن يفعل).

لقد أخذ الشعر منحني مغايراً تماماً - تسعون درجة - عندما استخدم هذه التركيبة الجديدة، وذلك فى نمطية إبداعية، ومن هنا أكدنا دون موارد أو تحميص أو حذر بأن ما يحدث هو أكبر ثورة شهدها فن الكلمة من القدم وحتى اليوم. والشئ المثير للدهشة أن أحداً لم يكلف نفسه جهد القيام بتحليل حقيقى وعميق للظاهرة^(٣) ولن يكون ذلك اللهم إلا إذا عرفنا أن علوم الروح (وخاصة دراسة الشعر) شهدت منذ زمن قصير، ولكن بدرجة أكثر مما يجب، معالجة غاية فى البعد عن كل مايشير إلى التحديد. وهذه المهمة (أى العمل على الوصول إلى أكثر درجة من الدقة فى ميدان علوم الروح) هى المهمة الجوهرية فى زماننا هذا؛ ومن ثم فسوف نرى فى ماذا تتمثل الثورية فى الشعر المعاصر.

- الانفعال أو التأثير دون فهم

كان الاتفعال الفنى حتى الزمن الذى نطلق عليه المعاصر (والذى بدأ مع بودلير فى الشعر الفرنسى ومع روبين داريو والجيل السابق على الحداثة فى الشعر المكتوب بالأسبانية) محصلة لجهد القارئ فى التوصل إلى المعنى المنطقى، أى أننا كنا "نفهم" فى المقام الأول، وبناء على هذا ننفعل ونتأثر؛ إلا أن التغيير الضخم الذى أدخله الشعر، والفن بصفة عامة، فى زمننا هذا يتمثل فى قلب مكونات المعادلة أو الترتيب السابق، فنحن الآن - بالنسبة لهذا البعد الذى أتحدث عنه - نتأثر وننفعل أولاً، وربما بعد ذلك نفهم" (وهذا الأخير يمكن أن يكون غير ضرورى على الإطلاق من منظور جمالى بحت)؛ وبمقولة أخرى إننا إذ "مافهمنا" فنحن نفهم لأننا إنفعلنا وليس العكس، كما كان يحدث سابقاً. ويمكن شرح هذه الظاهرة الغريبة فيما قلناه سابقاً عند تعريف اللاعقلانية : أى أن الانفعال يتأتى من معنى ارتبط بشكل غير واع بالقول الشعرى وبالتالي يظل خفياً.

– النمط الأول للاعقلانية: رمزية الواقع أو المنطقية

فى بحث نشر لى مؤخراً قمت بتقسيم اللاعقلانية اللفظية إلى أنماط رئيسية ثلاثة ميزت بينها ببساطة بالترقيم: النمط الأول والنمط الثانى والنمط الثالث. ففى النمط الأول (الذى يتوافق تماماً مع ماسوف أطلق عليه فى هذا الكتاب "الرمز ذو المعانى المتجانسة) أو ببساطة أكثر "الرمز غير المتجانس" ^(٤): سوف أتحدث لاحقاً عن هذا التصنيف الآخر الأكثر تحديداً فى هذا النمط الأول رغم أن الشيء الجوهري هو التداعى اللاعقلانى) أقول ففى النمط الأول - مع ما يترتب عليه من انفعال - هناك أيضاً معنى منطقى ليس له أية علاقة بالأول، أى المعنى اللاعقلانى المرتبط بالقول الشعري، وأحياناً ما يكون متعارضاً معه (ومن هنا سر التسمية التى أطلقناها عليه: غير المتجانس) ومن هنا نجد الانفعال (الذى يرتبط بالمعنى اللاعقلانى) يتبدى لنا كأمر غير ملائم لما عبر عنه الشاعر بشكل منطقى ^(٥) فعندما يكتب لوركا قائلاً:

الخيال سوداء

والحدوات سوداء

فوق العباءات تتألاً

بقع من الخبر والشمع

الجماجم من رصاص

لهذا لا تبكى

حدب وظلاميون،

يأمرون من حيث يحثون

صمتاً من كاوتش فاتم

ومخاوف من رمال ناعمة

(أغنية الحرس الوطنى الأسباني)

نجد هنا أن تراكيب مثل "الخيـل سوداء" و "الحدوات سوداء" تسهم فى أضفاء الجو السلبى الذى يتضمنه المقطع رغم أنها ليست سلبية فى حد ذاتها (وهنا نجد عدم "الملائمة الانفعالية" التى تميز وتفضح وجود هذه الحالة التى نحن بصدددها والتى لا نحس بها مبدئياً من الجانب التحديدى) ^(١)، وتأتى السلبية فى أن هذه العبارات ترتبط بشكل لا إرادى، ودون أن ندرك نحن ذلك، بـ"الليل". ولما كان الظلام يحد كثيراً من قدرة الإبصار فإن كلمة "الليل" تجلب معها بهذه الطريقة غير الواعية مفاهيم أخرى متلاحقة مثل " لا أرى"، " حياتى قصيرة" و "إننى معرض للموت" و "موت" فى نهاية المطاف، الذى هو المصطلح الحاسم أو المرموز ^(٢) وحقيقة الأمر هو أن ذلك المصطلح سوف يزودنا بذلك الانفعال السلبى وهو الإحساس بشئ كارثى غير أنه بالإضافة إلى الإشارة إلى لفظة "موت" بالشكل الذى ألمحت إليه فإن فيدريكو جارشيا لوركا يريد أن يعبر أيضاً من خلال الأبيات التى نقلناها هنا عن المعنى الحرفى: أى أن "الخيـل"، "والحدوات"، "سوداء" وهنا نجد معنى "الرمز غير متجانس" الذى هو النمط الأول من أنماط اللاعقلانية، وهو ما يمكن أن نطلق عليه أيضاً المسمى التالى "رمزية من الواقع" فهو بالإضافة إلى معناه اللاعقلانى يضم معنى واقعياً، وهنا تتوفر لدينا كافة المسميات التى يمكن أن نحدد بها (وسوف نفعل ذلك) طبيعة الظاهرة التى نناقشها ألا وهى "الرمز" أو "الرمزية" "الواقعية" أو "المنطقية، والرمز أو الرمزية غير المتجانسة" (أو ببساطة الرمز أو الرمزية "غير متجانسة")، ويمكن أيضاً أن نطلق عليه "النمط الأول من أنماط اللاعقلانية" أو "اللاعقلانية" وسوف تكون كافة هذه المسميات عندنا بمثابة المرادفات.

ورغم وجود معنى ذهنى يفهمه القارئ بشكل كامل (سواء لون الخيل والحدوات) فإن الغموض وأسبقية الانفعال لازالا ثابتين وهما من الصفات اللازمة

للثورة الجمالية المعاصرة؛ ذلك أن المعنى الحقيقي - من المنظور الخاص بالانفعال الشعري - للأبيات التي نقلناها (أى فكرة الموت) ليس هو ذلك الذى "نفهمه" بل هو بالتحديد ذلك الذى "لانفهمه". وإذا ما تمكنا من "الفهم" بعد ذلك فما هذا إلا بفضل التحليل، الخارج عن إطار ماهو جمالى، لما "شعرنا به"، وهذا برهان على أن ذلك الذى شعرنا به قد مثّل أمامنا كشيء سابق على الفهم نفسه، والشيء الذى يميز هذه العملية (فى حالة عدم قدرتنا على النفاذ إلى المعنى الذى فى بطن الأبيات) هو أننا لن نكون "قراء سيئين" ، لهذا السبب: فالظاهرة الجمالية على هذا الوضع "سابقة" على تلك الأشكال التأويلية وبالتالي ليس لها (الظاهرة) علاقة بتلك الأشكال بالمعنى الحرفى.

وما قلناه عن الرامز الواقعى (ولنسمه كذلك) "الخيال السوداء" و "الحدوات السوداء" يمكن أن نقوله أيضاً عن لفظة "حدب" Jorobados التى تلت الألفاظ السابقة، والأمر هو أنها تثير فينا - فى إطار السياق الذى وردت فيه - انفعالاً سلبياً مثل الألفاظ المشار إليها وهو أيضاً انفعال مستمر وغريب تماماً على المضمون المنطقى الذى هو عليه فى القصيدة والذى هو على علاقة ظاهرية به. فاللفظة "حدب" فى القصيدة تعنى فقط "الانحناء فوق ظهر الحصان" وهذا المضمون أوما يمثله من حدث (الانحناء على الحصان) لا يحمل بالضرورة أى معنى سلبى. وقد حاولت فى بحث نشرته ^(٨) تبيان ما إذا كان الانفعال السلبى الناجم عن ذلك النوع يرجع أيضاً إلى ذلك التداعى "اللاعقلانى": فاللفظة "حدب" بمعنى "الانحناء على الحصان" فى سياق شعر لوركا تستلزم وجود معنى آخر مختلف ينضم إلى المعنى الآخر بشكل غير واع: حدب بمعنى أناس بهم هذا العيب الجسدى، وهذا أمر جلل فعندما يفهمه القارئ (رغم أن ذلك قد يكون بشكل غير واع) ويسم به أرواح الشخصيات وليس أجسادها، عندئذ يتحول اللفظ ليدخل فى علاقة مع الانفعال الذى أثاره.

النمط الثانى للاعقلانية: عن الرمزية اللاواقعية أو اللامنطقية

نتحدث هنا عن الشكل الثانى من أشكال اللاعقلانية (حيث ينبغى أن يندرج فيه ما سنطلق عليه فيما بعد "الرمز المتجانس"^(٩) "الرمز الإيحائى" و "الرؤية")، وهو ذلك النمط الذى يختفى فيه المعنى المنطقى بالكامل: ويمكن أن نطلق عليه أيضاً "الرمزية اللاواقعية" أو "الرمزية اللامنطقية"، والأمر هو أننا نجد الكلمات الشعرية فى تلك "الرمزية" أو "اللاعقلانية" تفتقر ظاهرياً إلى أى معنى - رغم أنها تثير فىنا إنفعالات معينة - وإذا ما كان لها هذا المعنى فإنه مستكن بين طيات الانفعال وداخل فيه، وعلى هذا عندما يقول الشاعر بيثنتى ألكسندرى "عندما تغنى السيقان" نجد أن معنى أن السيقان تغنى يفتقر إلى منطق واضح ومباشر، والذى يمكننا أن نتعرف عليه فى العبارة لا يظهر فقط إلا فى أذهاننا بعد أن نتساعل عن الانفعال الذى عشناه مسبقاً، وهنا يمكننا الخروج باستنتاج (أى فى نهاية المطاف وبعد الشحنة الانفعالية) يقول بأن ألكسندرى قد أشار بهذا "الرمز" "اللاواقعى" (ربما كانت تلك هى التسمية المناسبة) إلى ما عليه السيقان من جمال وإثارة للشغف والحب، وهذا بالطبع فى إطار السياق الذى لم أنقله فى هذه الصفحات^(١٠).

اللاواقعية اللاعقلانية واللاواقعية المنطقية

علينا ألا نخلط بين هذه اللاواقعية اللاعقلانية وبين اللاعقلانية "المنطقية" فى الاستعارات التى سنعتبرها فى هذا الكتاب "تقليدية": أى أننى أقصد تلك الاستعارات المستخدمة خلال تلك الفترة الطويلة السابقة على الفترة المعاصرة؛ وقد كانت بعض هذه الاستعارات (مثل "شعر ذهبى" و "يد ثلجية" و "أسنان مثل اللولى" و "خود كالورود") تستخدم عبارات لاواقعية، ومن البدهى أنه لا توجد أشكال مثل تلك المشار إليها فى العبارات التى توجد بين علامات التنصيص ولا يمكن أن توجد. غير أن الاختلاف جوهري بين هذه وبين تلك التى تندرج فيما نطلق عليه "النمط الثانى

للاعقلانية" أو "الرمزية اللاواقعية" أو (اللامنطقية)، وهنا نجد من الملائم أن نتوقف برهة للتأمل الفاحص والمدقق. فى هذا الموضوع، فعندما نسمع العبارات التقليدية التى أوردتها (شعر من ذهب، يد من جليد... إلخ) غير أن عقلنا يبحث عن علاقة منطقية يربط بها بين المصطلحين اللذين اجتمعا للتعبير عن شىء بعدما فشل فى إيجاد معنى حرفى لتلك المقولات؛ ولما كانت هذه العلاقة قائمة فإن عقل القارئ سرعان ما سيكتشفها؛ وبمقولة أخرى نشير إلى أنه لا يوجد فى الدنيا "شعر ذهبي" ولا "يد من جليد"، لكن ألا يوجد هنالك قاسم (أى صفة من صفات) مشترك بين "شعر" وبين "ذهب" وبين "يد" وبين "جليد"؟! من الواضح أن الإجابة ببلى: أى أن الشعر يمكن أن يكون لونه شبيها بلون الذهب، وأن اليد يمكن أن تذكرنا بلونها بتلك الظاهرة المناخية، وعندما نعثر على وجه الشبه أو التوافق أو التقارب بين الكلمتين نجد أنهما إرتبطا فيما بينهما لحظياً (شعر من ذهب ويد من جليد" وهنا نجد أن عقلنا الذى رفض فى بداية الأمر حرفية المقولة الشعرية يقبل الآن بوجود هذه المعنى الآخر، الذى أضحى مفهوما بالنسبة له، وهو الذى سنطلق عليه - وقد أطلقنا عليه - المعنى "المنطقي" بمعنى أنه يظهر بوضوح فى الوعى^(١١) وهذا ما يختلف جذرياً عن المعنى اللاعقلانى أو الرمز الذى لايتبدى أبداً لأول وهلة عند القراءة الفورية للنص. والثانى نجد أن عقل القارئ يتدخل أمام الرمزية اللاواقعية (مثل تلك التى تحملها عبارة "السيقان تغنى") وهو تدخل - فى بادئ الأمر - شبيه بكيفية تدخله عندما يتعلق الأمر بـ اللواقع المنطقي، غير أن الخطوات التالية لهذا التدخل الأولى تتغير بشكل جذرى، ففى أولى هاتين الأمكانيتين نجد أننا نحاول "فى البداية" فهم حرفية النص، لكن "السيقان" التى نعرفها من واقع خبراتنا تشكل أمام محاولتنا هذه عقبة فهى لا يمكن أن تغنى، وهنا عندما تتبدى أمامنا الحرفية، التى ساقها المؤلف، غير معقولة، فإننا نتخذ خطوة أخرى مماثلة لتلك التى اتخذناها بشأن التشبيه التقليدى ونتساءل: هل هناك علاقة منطقية بين "السيقان" وبين فعل "الغناء"؟ وهنا نصطدم بثورية التجديد فى الشعرية المعاصرة، ذلك أن الإجابة على هذا السؤال هى بالنفى. وعندها نفقد الأمل فى العثور على معنى منطقي ممكن ومباشر فإننا الآن أيضاً فاقدون الأمل فى

التوصل إلى معنى غير مباشر من ذلك الصنف: فلا يمكن أن نتوصل إلى معنى منطقي يربط بشكل ما بين السيقان وبين فعل الغناء. فماذا نفعل ؟ وبشكل ألى نلجأ إلى خطوة ثالثة لننقذ أنفسنا من هذا القشل الدلالى الذى يتهددنا، وهذه الخطوة الثالثة والأخيرة تتمثل فى "أن نترك أنفسنا" أى أن نغلق أعيننا وندع كلمات الشاعر لتفرز بنفسها الأماكن الكامنة فيها لتثير وجداننا، فكما تقول الحكم الشعبية الأسبانية "عندما لايتوفر الخبز تكون الكعكة عزاءنا" أو بمقولة أخرى هو أنه عندما لايتوفر المعنى المنطقى فما علينا إلا أن نرضى بالمعنى الانفعالى ذلك أن الانفعالات جميعها تتطلب وجود معانى: فخوفى وأنا فى الغابة يصورها كأنها شىء خطر، واستلطافى لبدرو معناه ذكر الصفات الحسنة له؛ فكل انفعال له معنى رغم أن ذلك ليس على المستوى الظاهر للعيان، وهو فى المحصلة نظرية تتعلق بأحد جوانب العالم، ومن هنا فعندما لا تتوفر المنطقية فى أرواحنا نلجأ مباشرة إلى هذا الطريق (وهو طريق أقل مناسبة للعقل لكنه أى العقل - يستخدمه -) الذى هو الانفعال. وهذا الأخير هو الذى يجعلنا نشعر - حيث أننا لا نعرف - بوجود معنى، ويساعدنا على أن نجد متكاً بديلاً عن الفراغ الدلالى الذى كنا فيه. غير أنه عندما نؤكد أنه فى مثل هذه الحالات من التعبير الشعرى اللواقعى نترك أنفسنا لهذه الانفعالية المرتبطة بتلك المقولة غير المفهومة فهذا معناه أننا نضع أنفسنا موضع الاستعداد حتى تحدث فينا كلمات الشاعر معانيها الإضافية المتوالية. أين ؟ لا يتم ذلك من خلال الوعى بل بما قبل الوعى "Preconsciente"، ومن هذه المعانى الإضافية نجد أن المعنى الأخير هو المسئول عن الانفعال الناجم عن "الموسيقى الجميلة والمرحة والمثيرة" وهذا المصطلح يرتبط بدوره أيضاً بمعانى " الشغف والسعادة والجمال". إذن نجد أن العملية العقلية التى تمت فى ذهن الشاعر (وهى عماية سوف نطلق عليها من الآن فلاحقاً رمز " العملية ×) هى على النحو التالى:

بينما تغنى السيقان { =موسيقى عذبة ومرحة وجميلة = عذوبة وسعادة وجمال = } انفعال بالعذوبة والسعادة والجمال داخل الوعى.(١٢).

ومعنى هذا أن اللواقع الذى تم التعبير عنه من لدن المؤلف (بينما السيقان تغنى) يرمز كما قلت إلى ذلك المصطلح الأخير الذى ورد فى سلسلة المعانى الإضافية (العذوبة والسعادة والجمال)؛ وابتداء من هذه اللحظة أريد أن أنبه إلى أننى سوف أضع المصطلحات التى تظل فيما قبل الشعور بين أقواس مربعة، وفى إطار الأنماط الرمزية التى قد نستخدمها مثل ما فعلنا، وأقصد بما قبل الشعور فى هذه الحالة ذلك الخاص بالقارئ فى حالة هذا الكتاب^(١٣)، كما أننى سوف أضع المصطلحات التى قد تضحى جلية خارج هذه الأقواس؛ وعلى ذلك فإننى أحاول من خلال الفقرة السابقة الإشارة إلى أن الجزء الذى يستقر فى وعى القارئ هو العنصر الأول أو الرأى (أى "بينما تغنى السيقان") أما النهائى أو المرموز (الشعور بالخلابة والسعادة والجمال) فوق يكون لكن لا يوجد ذلك الرابط بين ذلك المصطلح النهائى وبين المصطلح السابق عليه فى التيار الذى يدمجها (ومن هنا فإن علامة = تظل داخل الأقواس المربعة) كما لا يوجد ذلك المعنى الخاص بالانفعال (فهناك وعى بالشعور بالخلابة و... إلخ، لكن ليس هناك وعى بما يعنونه ذلك الشعور). إن التداعيات المتلاحقة (التي تؤدي فى نهاية المطاف إلى المعنى الرمزي أو المرموز الذى هو شعورى محض) نجدها فى المرحلة السابقة على الشعور (سوف نتحدث عن هذا لاحقاً) وكأنها معادلات دقيقة لا يصل منها شيء إلى الشعور، وسوف نعرض لسمات هذه المعادلات لاحقاً، ورغم هذا فهى تختلف كثيراً عن تلك التى تتشكل فى العقل اليقظ، مثلما هو الحال فى ذلك التشبيه "شعر من ذهب"؛ وعلى أن أوضح أيضاً أنه رغم أن المعنى الرمزي قد يكون لا عقلانياً، وبالتالي لا يمكن أن نتحدث عنه فى إطار الوعى وفى لحظة القراءة، إلا أننا سوف نتناوله من منظور ما يحدثه من مشاعر أو انفعالات^(١٤) ولهذا فإن ذلك الانفعال موضوع خارج الأقواس المربعة) وهنا نتساءل: إلام يرجع هذا ؟ الأمر واضح: معنى ذلك ليس إلا مجرد وعى، وهنا نجد أن الجزء الأخير فى المعادلات السابقة على الشعور (الشعور بالخلابة والسعادة والجمال فى المثال الذى نتحدث عنه) يتم الوعى به يظهر على هذا النحو فى العقل اليقظ مثلما كان عليه فى المرحلة السابقة على اللاشعور: أى كمجرد انفعال ومحض شعور (وهو مانسبه نحن معشر القراء بشكل

خاطئ إلى "الرامز". وعندما نقوم بتحليل، الذى دخل إلى منطقة الوعي بعد أن كان فى بداية الأمر مجرد الحلقة الأخيرة فى سلسلة المعادلات الجلية، فإنه يظهر وقد ضم تحت عباة معنى (لاعقلانى غير أنه يمكن التعبير عنه بشكل عقلانى إذا ما أردنا تقصّى دقائقه بشكل يخرج عن إطار الجماليات)، إننى هنا أتحدث عن معنى "الخلابة والسعادة والجمال" وفى نهاية المطاف يمكننا أن نخرج من كل ماسبق عرضه بنتيجة مهمة وهى أن كل شئ مرموز (سوف نتحدث بالتفصيل عن تلك الفكرة فى الفصلين الحادى عشر والثانى عشر من هذا الكتاب) هو ثمرة تتابع كيانات انفعالية وسابقة على اللاشعور (ذات طبيعة استعارية أو مجازية metonimra) ولهذا التتابع ما لا يقل أبداً عن ثلاثة حلقات (A = { إنفعال ب B = انفعال ب C فى المرحلة السابقة على الشعور = { إنفعال ب C فى الوعي^(١٥) وأحياناً ما يزيد عدد هذه الحلقات كثيراً كأمر ناجم عن الرّامز، وسرعان ما سوف نتحدث عن سرّ هذا. وما يعنينا الآن فى المقام الأول هو القول بأن المعادلات التى تمخضت فى شكل سلسلة ليس لها نتائج إلا فى الحلقة الأخيرة، وتستقر هذه النتائج فى الوعي، وعلينا أن نوضح هنا أن هذه النتائج هى نتائج ذات طبيعة انفعالية (وبالتالى ملموسة) باستثناء الرّامز الذى هو الملفوظ. وتعتبر المعادلات الأخرى مجرد إفتراض نظرى، ذلك أنه يمكن الوصول إليها من خلال إيضاحات الناقد الذى يتولى محاولة تقديم تفسير منطقى وعقلانى للانفعال "غير الملئم" الذى أحدثه أو أيقظه الرامز فى نفسه^(١٦) .

رمزية الواقع والشعر

لنخرج بمحصلة أخيرة من كل ما عرضناه وهى أن الرمز الأدبى الذى أطلقنا عليه "الرمز غير المتجانس" هو الصورة البلاغية الوحيدة التى يعنى مجرد وجودها أنها تتضمن قيمة جمالية إيجابية، أو بمقولة أخرى هى أن الرمز غير المتجانس، عندما يكون، لابد أن يكون ذا قيمة من المنظور الشعرى. ولمزيد من الوضوح فى التعبير أننا عندما نقول إن قصيدة ما تتضمن رمزاً غير متجانس فيها يعنى التأكيد

على أن التعبير اللغوى شعري، فلا يمكن أن تكون هناك رموز من هذا الصنف وتتسم فى أن معا بأنها غير جمالية وغير مقبولة. لماذا ؟ ذلك أنه لما كان هذا النوع من الوسائل يتألف من عملية لاشعورية - سابقة على اللاشعور يثير فينا لآخر جزء من مكوناتها انفعالاً، أو أن هذه العملية تحدث، بالفعل وهنا نجد الانفعال الشعري إما أنه لا يحدث أننا أثناء العملية المرحلية وبالتالي نجد أنفسنا ونحن نفتقد للرمز غير المتجانس، وما بين أيدينا ليس إلا لغة واقعية ("منطقية" فى دائرة المصطلحات التى نتحدث عنها). وعندما يكون هناك رمز غير متجانس فهذا يساوى إحداث انفعال جمالى لدينا وهذا ما بدأت بالتأكيد عليه فى هذا الفصل، فكل رمز غير متجانس هو رمز شعري وإلا فلن تكون هناك رمزية من أى نوع.

الهوامش

(١) كانت فترة "التوجه النثري الحداثي" هي إحدى فترات "الراحة" أو "النسيان"، وهناك عصر آخر وهو ما بعد الحرب الأهلية الأسبانية وخاصة بين "الشعراء الاجتماعيين" (ولكن لم يكن بينهم فقط).

(٢) سوف نطلق في هذا الكتاب مصطلح "المعنى المنطقي" على ذلك المعنى الذي يتبدى في الوعي على هذه الشاكلة، وهو يختلف عن "المعنى اللاعقلاني" الذي لا يتبدى في الوعي إلا بشكل انفعالي، وما أقول في المتن هو أنه يحدث أحياناً ألا تكون هناك علاقة منطقية - أحياناً - بين الانفعال الذي نعيشه كقراء وبين المقولة المنطقية الصادرة عن الشاعر سواء كان ذلك بشكل مباشر (انظر لاحقاً تحليل بيت الشعر "الخيول السوداء" للوركا) أو بشكل غير مباشر بأن يكون على شكل استعارة تقليدية على سبيل المثال (حيث إنه لايزودنا دائماً بمعنى منطقي - بالمفهوم الذي حددناه للتو-)؛ ويعد فترة وجيزة سوف أقوم بتحليل بيت الشعر "حَدَب وظلاميون" للوركا في هذا المنحى: فكلما 'حَدَب' ما هي في واقع الامر إلا استعارة تقليدية ذلك أن معناها يظهر في وعي القارئ أي "أنحاء فوق الحصان" كما سوف أشير إلى ذلك في المتن، وعلى هذا فإن ذلك المعنى الذي أقوله عنه إنه "منطقي" ليس دوماً هو المعنى الحرفي أو الموضوعي للتعبير كما يظن خ.أ. مارتنيث (انظر كتاب سمات الشعر - طبعة جامعة أوبيبو ص ٤٥١) إذ علق على المصطلحات التي سقتها في هذا المقام، ولهذا كان من الملائم استخدام مصطلح آخر أو مسمى آخر عثرت عليه بالتحديد في ذلك المسمى وهو "المعنى المنطقي".

(٣) تحدثت في الفصل السابق عن المراجع المتعلقة بالرمزية، انظر أيضاً المراجع الواردة في نهاية هذا الكتاب، ورغم ما كتب كثيراً عن الرمز فإنني أعتقد أنني لازلت على الرأي الذي سقته قبل ذلك في هذا المقام، ومنذ سنوات طويلة، في كتابي "نظرية التعبير الشعري".

(٤) قمت في بحثين من أبحاثي بإطلاق مسمى مختصر على ذلك النمط من الرمزية وهو "الرمزية ثنائية المعنى" "disemico"، أما التعبير الذي أقوم بإدخاله الآن فمرده أن الرموز من النوع المقابل، والتي سنطلق عليها فيما بعد "غير متجانسة" "heterogenees" يمكن أن تكون أيضاً ذات معنيين أو أكثر، والفارق بينهما، كما اتضح لنا جلياً، لا يمكن في وجود معنيين أو معنى واحد من المنظور الرمزي كما كنت أرى قبل ذلك (إذا أطلقت على أحدها رموزاً ذات معنيين وعلى الأخرى رموزاً ذات معنى واحد والفرق هو أن ازدواجية المعنى "disemia" في الأمثلة الأولى غير متجانسة حيث إن اللفظة التي تعبّر عنها تجمع بين معنى منطقي ومعنى لاعقلاني، أما ازدواجية المعنى "Disemia" أو تعدديته "Polisemia" في الرموز الأخرى فهو متجانس ذلك أن المعاني المختلفة (في حالة وجودها) تتسم بأنها لاعقلانية "والرموز غير المتجانسة - لنطلق عليها هذه التسمية المختصرة - إنما هي رموز مزبوجة المعنى من حيث المبدأ، غير أن الرموز المتجانسة يمكن أن تحمل معنى واحداً أو اثنين أو أكثر، ولتكن هذه الملاحظات التي دونتها في هذا الهامش نبزاً لنا حتى لا يدخل الخلط عقول بعض من يقرأون مداخلاتي الأخرى حول الموضوع.

(٥) إن عدم ملائمة الانفعال الرمزي يمكن أن تكون نوعية أو كمية، فهي تنسب إلى الصنف الأول عندما ينطق الشاعر بشيء محايد من حيث استثارة الانفعالات، أو حتى إثارة انفعال "طيب"، وهنا نشعر بشعور سلبي (مثلما هي الحال في "الخيول السوداء" التي ستقوم بتحليله في الملتن) أما من الناحية الكمية فنجد أنه عندما ينطق الشاعر بشيء وليكن على سبيل المثال أمراً إيجابياً لكن هذا الانفعال مبالغ فيه من حيث الكم وبالمقارنة بالانفعال الذي قد يحدثه لدينا ذلك الرمز في الحياة اليومية وفي ظل الظروف العادية، وأياً كان الرمز من هذا الصنف أوداك (النوعي والكمي) فإنه في هذا المقام "غير ملائم" بالمقارنة بالانفعال الذي يحدثه فينا (والعكس كذلك كما أؤكد في الملتن).

(٦) من حيث التعريف الذي سقناه في البداية نجد أن رمزية النمط الأول غير مرئية، وتختلف معها في هذا المقام الرمزية الخاصة بالنمط الثاني والثالث حيث إن القارئ يشعر بأن هناك معنى رغم أن هذا المعنى 'معمى' عليه؛ إذن يظهر وكأنه مخبئ.

(٧) يلقي جليبرت دوران باللائمة على كل من فرويد وليفى إشتراوس في محاولته ترجمة الرموز إلى معاني منطقية وهذا ماسنفعه نحن أيضاً في هذا الكتاب. ويؤكد الكاتب أن كلاً من "التحليل النفسي والبنويوية يختصران الرمز إلى رموز ليس به أى غموض" (جليبرت دوران: الخيال الرمزي - باريس: طبعة الجامعات الفرنسية ١٩٧٦ ص ٤٢)، ويضيف أن معنى هذا أن يتحول الرمز إلى علامة: Signo أو إلى تعبير مجازي (العمل المذكور ص ٦١).

وللإجابة على هذا اللوم نقول بأن "ترجمة" رمز ما لاتعني أبداً أن تلك الترجمة تساوي الرمز نفسه، فالرمز هو فقط إنفعال محدد يعيشه الوعي، أما ترجمته أو معناه المنطقي فهو بلا أى انفعال؛ وينشأ غموض الرمز أن المعنى يظل مستترا بالنسبة للوعي لكن لا يستلزم ذلك عدم قابليته للوصف وإندراج ذلك على من يقوم بالتأويل، وهنا أرى أن ما يحدث كثيراً هو أن المعنى المستتر للرمز ليس بسيطاً بل معقداً، وأذهب إلى أبعد من هذا بالقول بأنه شديد التعقيد (انظر كتابي: السريالية الشعرية والرمزية)، فالرمز الواحد يشير إلى عدة رموز في آن معا (وربما متعارضة فيما بينهما) وهذا لأسباب يمكن توضيحها. وإذا ما قمنا في مثل هذه الحالات بحصر الرمز في معنى واحد، فمعنى هذا أننا نخون النص، وإيجازاً للقول نشير إلى أن ماترودنا به الرموز هو الانفعال الذي يرتبط بمعنى معين يظل خارج دائرة الوعي، كما أن هذا المعنى يمكن أن يكون متعدد في بعض الحالات لدرجة أنه يمكن أن يكون ذا طبيعة متناقضة كما سبق أن قلت، وطبيعة التناقض هذه تتعلق بالصلات القائمة بين مكوناته المختلفة في إطار هذا التعدد، والانفعال المرتبط بهذا التعدد وذلك التناقض سوف يتبدى لنا وكأنه أحياناً شديد التعقيد والغموض، كما أن تأثير الرموز الذي يتحدث عنه دوران لاتراه قائماً - في هذه الحالة - بفضل رابطة يستحيل إيجادها، بل هناك مؤشر غير واع بالمعنى الرمزي يرتبط بما عليه الانفعال من تعقيد، ربما كان أيضاً متناقضاً؛ غير أن ذلك يرتبط أيضاً بالشعور بالواقع الذي نستشفه من خلال الرأزم (كما سنرى ذلك في بعض صفحات الفصل الخامس عشر من كتابنا هذا)، ولا يمكن لهذا النوع من التعالي transcendencia أن يحول دون التوصل إلى تفسير غير أنه تفسير لا يستهدف أبداً أن يكون مناوئاً للانفعال الرمزي نفسه؛ فالغاية من تنحصر فقط في التوصل إلى تفسير ثقافي للانفعال المذكور، ومن هنا فإن أعتراض دوران يفترق في نظري إلى أساس منطقي.

(٨) انظر "نظرية التعبير الشعري" الطبعة المذكورة، الجزء الثاني، ص ٣٢ وما يليها.

(٩) انظر الهامش رقم ١١ فى هذا الفصل

(١٠) وها هو على النحو التالى:-

لكن لا، شباب، أمل، فرحة، حرارة أو ضوء

شقة من رخام حيث اللحم ملقى،

جسد، غرفة من الأوبال تكاد تستشعر هدبا

وشغاه ملتصقة بينما السيقان تغنى.

قصيدة "شباب" من ديوان: "التدمير أو الحب"

(١١) سوف أستخدم فى متن هذا الكتاب مصطلح "المعنى المنطقى" أو "العقلانى" للإشارة إلى المعنى

الذى يتبدى فى الوعي، كما سوف أطلق مصطلح المعنى اللاعقلانى على ذلك لايظهر فى الوعي رغم أنه فيه على المستوى الانفعالى.

(١٢) فإذا ما أردنا المزيد من التحديد فإن البنية سوف تكون على شاكلة ما أوضحتها فى التحليل

وهى:

"بينما تغنى السيقان" = [إنفعال "بموسيقى فيها خلابة وسعادة وجمال = شعور بالخلابة والسعادة والجمال =] إنفعال بالخلابة والسعادة والجمال". وكلما كانت هناك الرمزية نجد مراحل مشابهة لما سبق أن عرضناه بما فى ذلك ما يتعلق برمزية الواقع، ولنجرب ذلك على الحالة الأخرى "الخيول السوداء" [= الانفعال "بالليل" = إنفعال "بعدم الرؤية" = انفعال بضيق أفق الحياة وقصرها = انفعال بانئى أقرب من الموت - أو أنئى معرض لخطر الموت = إنفعال بالموت =] الانفعال "بالموت" فى الوعي.

وسوف نقوم بتبسيط هذه التركيبية فى الأمثلة التالية بحيث تكون "انفعال" بالنسبة للنهاية الخاصة بالوعي التى تقع خارج الأقواس المربعة (حيث يتولى المتن شرح وظيفة هذه الأقواس)؛ وعلى ذلك فى حالة "الحذب" (الحذب وظلاميون) فى نفس القصيدة تكون التركيبية المبسطة على النحو التالى:-

"حذب" (بمعنى أنهم منكفئون) [= حذب (بمعنى أن كل واحد من هؤلاء الرجال أحذب) = كائنات مجسدة مخيفة = كائنات روحية مخيفة (أى أشخاص من نوى النوايا السيئة) =] انفعال بوجود كائنات روحية مخيفة (أى أشخاص من نوى النوايا السيئة).

والوصف التوصيلي للحالة السابقة (وكذلك فى جميع الحالات، هو على النحو التالى:-

حذب (بمعنى أن كل واحد منهم أحذب) [= إنفعال "بالحذب" (بمعنى أناس ذوى ظهور مقوسة) = انفعال بكائنات مخيفة جسدياً = إنفعال بكائنات مخيفة روحياً (أشخاص من نوى النوايا السيئة) =] انفعال بكائنات مخيفة (أشخاص من نوى النوايا السيئة).

(١٣) وقد فعلت نفس الشيء فى الكتاب الذى ذكرته "السريالية الشعرية والرمزية"، بشأن المراحل Y

أو ذلك الخاص بالمؤلف قطبيعة الموضوع فى ذلك الكتاب تقتضى ذلك.

(١٤) يقول أورتيجا إى جاسيت "إن ذلك خطأ تم تجاوزه في المرحلة الحالية من المراحل التي يعيشها علم النفس" ألا وهو "حصر هذه التسمية (يقصد مسمى الشعور" على حالات الكدر أو السرور، أو السعادة والحزن، فكل صورة موضوعية ينجم عنها رد فعل ذاتي (...)) عندما تدخل الوعي أو تخرج منه ويمكن أن تذهب إلى ما هو أبعد من هذا وهو أن رد الفعل الذاتي هذا ليس إلا فعل التلقي أو الإدراك سواء كان رؤية أو ذكريات ... إلخ (خوسيه أورتيجا إى جاسيت "مقال في الجمال، على شكل موحد" - الأعمال الكاملة الجزء السادس - مدريد - طبعة مجلة الغرب عام ١٩٤٧م ص. ٢٦٠

(١٥) أحياناً ما يبدو أن هناك فرعين ($A = B =$) الانفعال ب B في الوعي) وسوف نشير فيما بعد إلى أن التساوي بين A أو B (في أنهما يدخلان في اللاشعور ولا يخضعان بالتالي للسيطرة العقلانية وما يتربط على ذلك من كون هذا التساوي جاداً - أي أنه ليس ملموساً كما هو الحال في الاستعارات التي تربط أطرافها علاقة منطقية - وكونه "شمولياً" فإن المصطلحات ثلاثة وهي: A الذي يرتبط أولاً بذلك الجزء B حيث يتوافق A، B بالفعل (في المثال الاستعاري للوركا: الخيل سوداء = سواد الليل = الليل كعنصر يسهم في تقليل مجال الرؤية عندى). فالخيل سوداء يشبه الليل في اللون ولكن ليس في تلك السمة الخاصة بالليل التي تحول دون الرؤية. وعندما نقول بأن A (الخيول سوداء) يرتبط ب B (الليل) عندئذ نكون قد أخطأنا، فالمصطلحات كانت ثلاثة ($A = B = b_1$) وهذا ما يحدث دوماً كحد أدنى عندما تكون هناك عملية ترميز، وبالنسبة لحالة المثال "الخيول سوداء" فإن المراحل أطول مما أشرنا هنا، فكما سبق القول الخيل سوداء = [سواد الليل = العمى الناجم عن ظلمة الليل = لا أرى = حياتي أقصر = أقترب من الموت = الموت =] الانفعال بالموت في الوعي. ولقد أردت أن أوضح هنا أنه فيما يتعلق بالمعادلات المتعلقة باللاشعور فإن العنصر الثاني يحمل في طياته الثالث وبالتالي من المستحيل أن يكون هنا خط رامنز للمراحل مكون فقط من جزئين، وما قلته في هذا الهامش يكمله أيضاً ما أوردته في الهامش رقم (١) (الفصل السابع) من هذا الكتاب وهنا على أن ألفت الانتباه إلى أن الفهم الكامل لمحتوى هذا الهامش (١٥) يتطلب قراءة فاحصة ومتأنية للفصل الثاني عشر من هذا الكتاب حيث أدرس فيه سمات التعادلات المتعلقة باللاشعور والتي نجد من بينها "العبوس والشمولية" ... إلخ وهو ما سوف أتحدث عنه فيما بعد.

(١٦) : السبب في عدم الملازمة هذا أمر واضح وجليّ ، فإذا ما كان كل رمز يولد من وراء نظام مثل

ذلك :

انفعال C في الوعي [$A = B = C$]

وهنا يتضح أن الانفعال (C) لابد أن يكون غير ملائم بالنسبة لـ A ذلك أنه انفعال بـ C وليس انفعالا

بـ A .

الفصل الثالث

جدل اللاعقلانية Dialéctica de la irracionalidad

الفترتان الأوليان لتطور اللاعقلانية في الوقت الحاضر وطبيعتهما الجدلية .

انتقل الشعر المعاصر من النمط الأول من أنماط اللاعقلانية (الخيال سود) إلى النمط الثاني (بينما تغنى السيقان)، ولما كان هذا التحول يتسم بالحيوية فإنه يقبل مبدئياً تزامن فتراته المختلفة وخاصة عندما تكون هذه الفترات مرتبطة ببعضها البعض برباط جيني ولزيد من الإيضاح أريد القول بأنه رغم أن النمط الثاني من أنماط اللاعقلانية (رمزية اللواقع أو الرمزية اللامنطقية) ينجم أساساً من خلال التطور الجدلي^(١) إنطلاقاً من النمط الثاني (رمزية الواقع أو الرمزية المنطقية) فمن الممكن ظهوره أو وجوده في تاريخ الشعر متزامناً مع الآخر وربما ظهر قبله، ويرجع ذلك في نظري للطبيعة البنيوية لكل ما يرتبط بالحياة^(٢) فإذا ما نظرنا إلى بنية ما وجدنا أن كل جزء فيها يتطلب وجود باقى المكونات الأخرى، ولما كانت البنية تستلزم وجود كافة العناصر فهي كذلك تستلزم توفر العناصر الأخرى التي تعتبر السبب البنيوي المباشر، والمحصلة هي أننا نجد تلك العناصر الأخرى هي التي تسبق أولاً بالضرورة رغم أنها قد تظهر بعد ذلك بالفعل ولزيد من التحديد نقول: إن العنصر B (الثاني أو الثالث ... إلخ) في بنية ما هو العنصر المنبثق بشكل مباشر أو غير مباشر من العنصر الأول A ويمكن أن نجده بشكل مسبق « من المنظور الخاص بالترتيب الزمني، أى أنه يسبق العنصر A رغم أنه هو محصلة له والسبب هو أنه

عندما يكون جزء من البنية فإن مجرد "وجوده فيها" يحتمُّ الوجود الوراثي أو الجيني المسبق للعنصر A الذى قد لا يكون قد ظهر أمام نواظرنا رغم أنه موجود بشكل افتراضى Virtual على أساس الوجود الفعلى لما ترتب عليه من الناحية الجينية. وبعد هذا الإيضاح المهم ندرك على الفور أن النمط الأول من أنماط اللاعقلانية (الرمزية المنطقية أو رمزية الواقع) لا بد أن يحمل فى طياته - انطلاقاً من طبيعته - إمكانية وجود النمط الثانى وهو الرمزية أو اللامنطقية؛ فإذا ما كان الانفعال الناجم عن النمط الأول غير مرتبط - فى البداية - بالمحتوى المنطقى الذى تتضمنه العبارة الشعرية ^(٣) ولم يسهم هذا المحتوى المنطقى من بعيد أو من قريب فى توليد ذلك الانفعال (فالمهمة الشعرية الخاصة به فى القصائد التى يظهر فيها مختلفة وهذا ما لا أريد الخوض فيه فى هذه اللحظة) ^(٤) فإننا نجد أنفسنا أمام نفحات شعرية لحظية، وحتى أمام قصائد، قد انتزع منها كل ما يتعلق بالبعد المنطقى دون أن يطرأ أى شئ على الانفعال نفسه الذى هو مستقل عنه تماماً. ولكن البرهنة على أن الأنفعال ليس له علاقة بذلك المحتوى - إضافة إلى الأسباب السابقة - وذلك بالاعتماد على نفس الأبيات التى نقلناها من قصيدة الرومانث للوركا، فقد سبق أن قلت بشأن هذه القصيدة إن لفظة "الحذب" Jorobados تعنى من الناحية المنطقية "الأنحاء على ظهر الخيل"، لكن بدلاً من أن نفهمها على هذا النحو ندركها بمعنى رجال يمتطون الخيل ويحملون شنطات معلقة على ظهورهم (وهذا احتمال كبير)، وهنا أتساءل: هل يحدث تغير فى حجم ونوعية الانفعال بناء على هذا ؟ والجواب أن لا هذا ولا ذاك، وهذا برهان لا يداخله الشك فى أن ذلك الانفعال لا يرتبط بالمعنى المنطقى الذى تلحقه بهذه الأبيات بل يرتبط بالتداعى اللاعقلانى "رجال حذب" الذى تثيره لفظة "حذب" فى قصيدة لوركا بغض النظر عن المضمون الذى تلحقه بتلك اللفظة: سواء كانت بمعنى رجال يحملون شنطاً على ظهورهم أو أنهم رجال يحنون فوق ظهور الخيل.

المرحلة الثالثة فى التطور المعاصر للاعقلانية:

ربما يمكن أن نذهب إلى ما هو أبعد من هذا (سوف نتحدث لاحقاً عن سبب هذا التحفظ فى العبارة)، وهو ما نجد عليه الشعر المعاصر، أى أننا يمكن أن نعثر على نمط ثالث من أنماط اللاعقلانية، فقد رأينا النمط الثانى (بينما تغنى السيقان) أن الكلمات التى ساقها الشاعر قد انتزعت منها تلك العقلانية أو المنطقية عندما أصبحت جزءاً من القصيدة، أو أن نقول بطريقة أخرى بأن القارئ إزاءها لا يتلقى منها إلا إحياءاتها اللامنتطقية، ومعنى هذا أن القارئ إستبعد ونفى المحتوى المنطقى الذى عليه هذه العبارات فى الاستخدام اللغوى اليومى، فهو محتوى غير قابل للتفكير فى هذه اللحظة، أى فى إطار السياق العام للقصيدة، غير أنه إذا ما كان الأمر كذلك، على ما يبدو للوهلة الأولى، فمن داخل مراحل تطور الشعر يمكن لشاعر هنا أن يقوم بتنفيذ عملية تبسيطية مشابهة لتلك التى أدت إلى وجود النمط الثانى استناداً أو انطلاقاً من النمط الأول من أنماط اللاعقلانية؛ لنذكر ما قلناه، كان فى النمط الأولى دالتان الأول لاعقلانية أو "المرموز" والأخرى منطقية وهما مستقلتان عن بعضهما البعض كما أن عقل القارئ يتلقاهما وهذا هو جوهر الأمر، غير أنه لما كانت إحداهما - اللاعقلانية أو المرموز - هى التى تقوم بدور انفعالى فمن الممكن أن نرى فى مسار الشعر المعاصر ظهور صنف من القصائد أو من الشطحات الشعرية التى تزول فيها الدلالة الأخرى أى المنطقية - كما سبق القول - وبذلك يدخل الشاعر إلى الصنف الثانى من اللاعقلانية (الرمزية). حسن، ها نحن الآن نلاحظ أن ذلك النمط الثانى يحمل هو الآخر عنصراً غير فاعل، على ما يبدو، من الناحية الانفعالية وهو عنصر يضم كل السمات التى تدل على عدم فعاليته وبالتالي حذفه فى قصائد أخرى يمكن إبداعها فى شطحات شعرية أخرى، وأن أى تغيير محتمل فى مسار الشعر يمكن أن يجلب معه ذلك (وقد جلب بالفعل). وهنا لا يداخلنا الشك فى أن الكلمات الشعرية فى إطار اللاعقلانية الخاصة بالنمط الثانى أو ما يسمى بالرمزية اللامنتطقية لها فى القاموس دلالة أو مضمون لا يتلقاه القارئ من الناحية النفسية عندما يقرأ الكلمة

فى سياق القصيدة، وإذا كان ذلك نتساءل: ألا يمكن أن تكون هناك طريقة شعرية أخرى أكثر جرأة عن ذى قبل، بمعنى أنه قد زال فيها كل شىء حتى ذلك المفهوم الذى قلنا عنه إنه غير فاعل وبالتالي نجد أنفسنا أمام نمط ثالث من أنماط اللاعقلانية ؟ ونتساءل أيضاً: كيف يمكن القضاء على ذلك العنصر (المفهوم) الذى يباعده القارئ ولايعنى به عندما يقرأ القصيدة وكأن وجوده فى القصيدة بمثابة جسد بلا روح ؟ وللإجابة على هذا السؤال نقول بوجود وسيلة غاية فى البساطة للتوصل إلى ذلك ألا وهى استخدام ما أطلق عليه بشكل فكاهى مسمى Jitanjáfora بمعنى وجود عبارات هى اختراع محض أتى به الشاعر، وأصوات كانت غير موجودة سلفاً فى السياق اللغوى، كما أن المؤلف لا يلصق بها فى الوقت الحاضر أى معنى يمكن أن نطلق عليه من منظور المصطلحات التى نستخدمها "اللاعقلانية المحضة" أو الرمزية. وهنا بالتحديد مكن الفرق بين ال Jitanjáfora وبين مجرد إيراد المصطلحات المستحدثة neologismo فهذه الحالة الأخيرة هى عكس الحالة الأولى حيث نجد مبدعها (أى مبدع المصطلح المستحدث) يعتمد منذ البداية إلى أن يكون لها مضمون منطقي، خلافاً لما عليه الحال بالنسبة للحالة الأولى.

هل من المشروع شعرياً استخدام هذه العبارات المخترعة Jitanjáfora؟(*)

هل استخدام هذا الصنف الثالث من أصناف اللاعقلانية، وهى العبارات المخترعة Jitanjáfora (لنسمها هكذا) مشروع بشكل صريح لا، ليس فيه بنفس الدرجة التى عليها النمطان الأوليان: المنطقي واللاعقلاني ؟ علينا البدء بمناقشة قضية فعلية: الأمر الذى لا شك فيه أن هذه العبارات المخترعة Jitanjáfora قد استخدمت فى

(*) هى عبارة عن لفظة اخترعها ألفونسورييس (١٩٢٩) بمعنى أنها إشارة إلى الكلمات والاستعارات وأصوات المحاكاة وعلامات التعجب والمقاطع الشعرية التى تفتقر إلى معنى ومع ذلك تضم فى داخلها حافزاً قوياً للخيال . (المترجم)

الشعر المعاصر⁽⁵⁾ ابتداءً من الدادية وربما قبل ذلك أى فى الشعر الشعبى، أو فى أشعار تأثرت بهذا الأخير ومن أمثله ذلك مارود فى إحدى قصائد لوبى دى بيجا حيث يتحدث عن هنديات أمريكيات قائلًا:

Piraguamonte, Piragua

Piragua, Jevizarizagua

وانطلاقاً مما قلناه سابقاً يبدو أن لا شىء أكثر طبيعية من إمكانية تطور مراحل للاعقلانية حتى الوصول إلى العبارات المخترعة Jitanjáfora فى الشعر المعاصر، بعد أن أنجزت مرحلة اللاعقلانية الواقعية من النمط الثانى والتى فيها نجد المضمون القاموسى للكلمة - فى القصيدة - وقد أصبح كائن 'مخدر وخاضع لنوع من اللاحركة، إذ سبق أن قلنا بأن القارئ لا يصل إليه ذلك المعنى، ومع هذا فالتأمل البسيط يجعلنا نتفق سريعاً على أن إمكانية ظهور العبارات المخترعة - التى أصبحت أمراً لا مناص منه - وأنها لا تنسب إلى نفس النظام الذى عليه النمطان الأول والثانى من أنماط اللاعقلانية (الأول واقعى والثانى لواقعى)، فإمكانية وقوع وحدث واحد من هذين النمطين أمر واضح لا لبس فيه، أما بالنسبة للعبارات المخترعة Jitanjáfora فلا ، إذاً نجد هذا النمط الأخير يمكن أن يظهر طالما كان هناك التزام بعدة قواعد، ورغم ما قلناه حتى الآن فإن هذا النمط الثالث من أنماط اللاعقلانية ليس له وجود فى حد ذاته، بمعنى أن العبارات المخترعة Jitanjáfora يمكن أن تظهر فى عبارة جديدة، تخلق من محتوى منطقي، تحدث تأثيرها الموضوعى فينا لإثارة انفعالاتنا وسبب هذا تداعيات لواعية، وهنا نتساءل: هل يمكن تحقيق هذا دون وجود مضمون فى إطار القصيدة حتى ولو كان مجرد محفز ودون أن ينفذ بعد ذلك إلى وعى القراء ؟ علينا أن نعتزف ونقول رداً على السؤال بالنفى إذ أن اللاعقلانية اللفظية - أيًا كان صنفها - عندما ترتبط برباط الموضوعية يمكن لها أن تظهر فقط من خلال أسس لها معانيها أو مايساويها، فعلى سبيل المثال أنه إذا ما أثارت فينا عبارتا " الخيل سود" و "الحدوات سوداء"، فى قصيدة الرومانس التى ألفها لوركا،

قد أحدثت فينا انفعالاً حاداً وفيه ثقل ... إلخ فإن ذلك يرجع إلى أن صفة "السوداء" في كلتا العبارتين تعنيان وتشيران منطقياً إلى لون محدد هو اللون القاتم (الأسود) الذى نربطه بشكل لا واعي بواقع آخر قائم وهو الليل، وهذا الواقع الآخر يرتبط بـ " لأرى" وبالتالي "حياتي قصيرة" وأخيراً "الموت" ^(٦) الأمر الذى يثير فينا انفعالات بالعبوس والكدر... إلخ التى أشرنا إليها. والعلاقة القائمة بين التداعى اللاعقلانى "الليل" ومعنى السواد هى أمر واضح وبدهى؛ وهنا نتساءل: ماذا يحدث عندما تكون اللاعقلانية ذات أصول صوتية فقط (حيث أن أحد أنماط اللاعقلانية يمكن أن يكون قائماً قبل الحقبة المعاصرة) ^(٧) عندما نقول "تيك تاك الساعة" على سبيل المثال ؟ ألا يمكن أن نعتبر ذلك النمط هو الذى تدخل فيه العبارات المخترعة Jitanjáfora؛ وإذا ما كانت الإجابة ببلى فإن العبارات المخترعة Jitanjáfora تحدث تأثيرها الانفعالى فينا بسبب ما تتضمنه من إيقاعات صوتية ليس إلا، فمن المعروف منذ زمن بعيد أن ذلك التعبير الصوتى المحض ليس كذلك إلا فى إطار معين مخالف لذلك الذى يمكن أن يدحض الثوابت التى نحن عليها، وإذا ما كان هذا الجزء من العبارة، "تيك تاك الخاص بالساعة"، ذا بعد تعبيرى بالنسبة لنا (أو كان كذلك فى الأصل) فما مرّد ذلك إلا للمكونات الصوتية له، غير أنها، فى هذا الإطار، لاتحدث تأثيرها بمعزل عن المضمون الذى تحمله بل فقط بصفتها مرتبطة به، ومعنى هذا أن لفظة "تيك تاك" تبولنا تعبيرية لأنها تحاكي صوت الساعة، وهنا نجد أن 'بعدها التعبيرى يرتبط كثيراً بمفهوم "صوت الساعة" الذى تتضمنه، وبعبارة أخرى نقول "إن تلك الأصوات تفتقر بمفردها لآى سمة شعرية. وإذا ما تأملنا اللفظة الفرنسية "tactique" ذات السمات المماثلة عملياً للفظه الأسبانية والفرنسية tic - tac لوجدنا أنها لاتحمل تلك السمات التى عليها الأخيرة، فاللفظة الفرنسية "tactique" تضم سمات صوتية لاتستوحى البعد الدلالى الخاص بها ألا وهو "التكتيك". الأمر إذن هو أن السمات الصوتية تصبح تعبيرية عندما تكون هناك محاكاة onomatopeya ولو أنها حسية كحد أدنى؛ وبمقولة أخرى نشير إلى أنه لكى تكون هناك قيمة تعبيرية من ذلك الصنف فذلك يستلزم أن يتواءم الشكل الصوتى بطريقة ما مع المضمون المنطقى، وهذا بدوره لابد أن يكون قائماً بشكل مسبق .

ولمّا كانت العبارات المخترعة Jitanjáfora تفتقر بطبيعتها إلى هذا المعنى فما علينا فى هذا المقام إلا أن نتوصل إلى الخلاصة المحبطة – على عكس افتراضاتنا السابقة - القائلة باستحالة وجود البعد الشعرى فى هذه الصورة البلاغية. والأمر هو أننى يمكن أن تعتمل فى داخلى بعض الأحاسيس إزاء أصوات معينة لا تتسم بأية عقلانية، لكن هذه الأحاسيس ليست نتيجة الزامية لتلك الأصوات وإنما هى شخصية تماماً وترتبط فقط بطبيعتى أنا، ويمكن أن تكون موضوع "اختبار " Test " نفسى، غير أنها غير قابلة بشكل أولى كمادة شعرية تتطلب الموضوعية حتى يمكن أن تكون قابلة للتوصيل (بما فى ذلك التوصيل الشعرى بالنسبة لى) ^(٨) وأتذكر فى هذا المقام واحدة من "السوناتات" المكونة أبياتها جميعها من تلك العبارات المخترعة Jitanjáfora، وهى من تأليف كاتب الدراما أربال Arrabal، وكان قد نشرها فى صحيفة تصدر فى مدريد ^(٩) منذ عدة سنوات. وكانت كلمات هذه السوناتة جميعها عبارة عن وحدات صوتية بدون أى بعد دلالى، والشئ المتوقع قبل قراءة هذا النص هو المحصلة السلبية لهذه النمطية ذلك أن "العبارات المخترعة" ليست لها قيمة شعرية فى حد ذاتها وبمعزل عن أية عناصر مساعدة أخرى اللهم إلا طبيعتها؛ فهل معنى هذا أن هذه الصورة غير مقبولة بشكل مطلق ؟ لا شك أن "العبارات المخترعة" يمكن أن تكون ذات فعالية فى قصيدة ما، وحتى يتحقق ذلك لابد أن يتوفر هناك شرطان هما السياق وأن تكون ذات ثقل؛ وبحيث يكون كل منهما ذا بعد دلالى وإذا ما غاب ذلك البعد الدلالى غياباً كاملاً – مثمما هو الحال فى السوناتات التى ألفها أربال – أصبحنا غير ملزمين بذلك الربط الإيحائى الذى يضعه لتلك العبارات وبالتالى نزول الموضوعية الفنية الضرورية. وكمثال على كل ما طرحته فى هذا المقام علينا العودة إلى القصيدة التى ألفها لوبى دى بيجا .

Piraguamonte, Piragua

Piragua, Jevizarizagua

فى زورق جميل

كل مؤخرته مذهبة ،
والجاديف من لون أحمر وأسود ،
كانت تتركب والدة "الحب" Amor
والطفل الجميل بين ساقيهما
القوس في اليدين يحمل
سهاماً تنطلق في الهواء ،
يصبح النهر ناراً
ومن الموجات يخرج الذهب .
إلى الأرض هناك هنديات جميلات ،
الحب يسير إليهن في الماء .

Piraguamonte, Piragua

Piragua, Jevzarizagua

بيو ، بيو
وها هي طبلتي في النهر
كنت ذات يوم طفلة صغيرة
وفي يوم أحد أرسلوني
للصيد على شاطئ نهر
بيو بيو .
كنت أحمل سلة صغيرة في ذراعي

مصنوعة من خيوط الذهب والفضة

أليس من المؤكد أن ذلك الجزء من القصيدة وهو "العبارات المخترعة" له قيمة شعرية هنا على أساس وجود دعامة دلالية فى القصيدة كما سبق أن افترضنا ؟ من المؤكد أن كلا من لفظة "Piraguamonte" و "Jevizarizagua" ليست لها دلالة منطقية، غير أنه لما كانت القصيدة التى بين أيدينا تتحدث عن هندية وعن نهر وعن زوراق من صنف معين Piragua وعين مياه ... إلخ فإننا نجد أن لفظة Piraguamonte ترتبط إيحائيا بلفظة Piragua وكذلك بلفظة " monte جبل"، كما أن لفظة Jevizarizagua ترتبط بلفظة " agua ماء) وربما ترتبط أيضاً بلفظة Jevizarizagua (بمعنى الرطانة). أضف إلى ما سبق أن كلتا اللفظتين Jevizar-izagua و Piraguamonte مجتمعين توحيان بتلك اللغة غير المفهومة التى تتحدث بها الهنديات ("Jerigonza") وخلاصة القول إننا ندرك أن المشهد العام (الجبل والمياه والمركب) وكذلك الحالة النفسية (حالة الاستغراب إزاء لغة غير مفهومة) يضيفان الموضوعية على "العبارات المخترعة" وما ذلك إلا بفضل الإطار الدلالي العام للقصيدة.

شهدنا إذن الأزمنة الثلاثة الموسّعة أو الوقفات الثلاث أو المراحل الثلاث التى مرّ بها الشعر المعاصر، وشهدنا كيف أن كل واحدة من المراحل تستند جديلاً على سابقتها والتى كانت بمثابة الاستنتاج المنطقى لها. وإذا لم أكن مخطئاً فى تقديري فالأمر الذى لاشك فيه هو أنه رغم أن هذه الخطوات توالى بالدقة التى كشفت النقاب عنها فالأمر لايعنى أن الشعراء كانوا قد شعروا بالحاجة إلى إدراك ذلك وبكل تفاصيله، فمن المعروف لدى القاصى والدانى تلك الطبيعة الحيوية والحدسية التى يتبدى من خلالها الفن. فالفنان يعرف أن بإمكانه أن يفعل هذا أو ذاك، وأن ذلك الذى يفعله له قيمة تعبيرية، إلا أنه لايعرف الأسباب الكامنة ولا مايقوم بإبداعه مهما كانت درجة فعالية وتأثير تلك الأسباب على عمله.

كل انفعال هو تفسير للواقع» ومن ثم فإن كل قصيدة لاتخلو من صدق

هناك قصائد فى الشعر المعاصر تتألف بالكامل من عناصر من ذلك الصنف "الثانى" أى من "لاواقعية رمزية". وعلى هذا فإن هذه القصائد لن "تفهم" رغم أنها سوف "تُحس"، ونرى هذا بوضوح أكبر بالمقارنة بتلك القصائد التى تنسب إلى الصنف الأول؛ لنناقش الأمر بروية: هل إن معنى "عدم فهم" قصيدة من هذا الصنف يفترض عدم وجود مدلول لها؟ إننا ندرك من خلال ماعرضنا له فى الصفحات السابقة ومايقترضه ذلك أنه رغم ماأكدته، وأصر على تأكيده بشدة، بغض النظريات الأدبية.^(١٠) خلال القرن العشرين - وهى تلك التى تضرب بجذورها فى جماليات القرن التاسع عشر وخاصة فى المرحلة الأخيرة منه - فإن كل عمل فنى هو فى نهاية المطاف، وتر من الأوتار، وعندما نقول ذلك أود الإشارة إلى أن كل عمل فنى له، فى نهاية المطاف، دلالاته القابلة للتعاقد، ولو بشكل محدود، مع مفهوم معين: فإذا ما كان هناك إنفعال، كما هو الحال المتوقع بالنسبة لكل قصيدة أياً كانت، فمن الضرورى أن يكون هناك معنى من ذلك الصنف، فالأمر، كما قلتُ سلفاً، هو أن كل إنفعال إنما هو تفسير للواقع وبالتالي يصبح "نظرية" بالضرورة. ولنكررنفس الأمثلة التى سقناها عن عمد سلفاً. إن خوفى فى الغابة يدفعنى إلى النظر إليها أنها خطيرة، وهى بالتالى تحدثنا بشكل ضمنى عن هذه الخطورة؛ كما أن إستلطا فى ليدرو أو نفورى منه يجعلنى أنظر إليه من خلال طباعه الرقيقة أوالفظة، أى أن تلك عبارة عن نظرية غير مباشرة تتعلق بطبيعته، ومن الطبيعى أن الدلالة التى قد تحملها الانفعالات لاتتسم دوماً بوضوحها الشديد مثلما هى الحال فى النماذج التى سقناها، فهناك انفعالات غامضة ومعقدة ومتعددة الألوان بشكل شديد الحساسية، ولابما لايستطيع أحد أن يفك شفراتها إلا محلل نفسى شديد الألعية، وإذا ما كان لنا أن نسوق مثلاً على ذلك ما أشعر به الآن إزاء هذا المشهد المتموج أو إزاء هذه الحديقة الغناء أو الخاوية على عروشها. ورغم ذلك ففى هذه الحالات نجد أن الانفعالات تحمل فى طياتها نواة قوية أو صلبة هى البعد الدلالى والتى يمكن من حيث المبدأ استخراجها

من خلال التحليل والتعبير عنها - ولو بشكل جزئى ومباشر - من خلال عرض منطقي؛ وقد تتوفر لدينا القدرة على القيام بهذا أولاً تتوفر، غير أن هذا لايزيد ولا ينقص من وجودها. وهذا هو ما يحدث فى اللاعقلانية الشعرية، فنحن أمامها ننفع " دون أن نفهم" وبعد ذلك، أى بعد الانفعال، يمكن أن "تدرك" وهذا أمر غير ضرورى، وأذهب إلى ما هو أبعد من هذا بالقول بأنه فضلة من المنظور الجمالى. أما الفهم فإننا سنتوصل إليه فى أقصى الحالات "وأصعبها" من خلال تحليل ما شعرنا به؛ ففى الحالات الأكثر بساطة نجد أن الانفعال تتبدى لنا دلالاته ولا نشعر بحاجة للبرهنة عليه (مثلاً هو الحال بالنسبة لخوفه من الغابة الذى تخيلته): فكما تقدمنا فى القراءة كلما تكاملت لدينا ملامح المعنى؛ إلا أن اللاعقلانية تظل قائمة حتى فى مثل هذه الحالات البسيطة والسبب هو أن الانفعال (وهذا هو القول الفصل) سابق - فى كل الأحوال - على الفهم والوعى مهما كانت سرعة هذا الإدراك والفهم، وهذا هو ما يتعارض تماماً مع الفترة التى عاشها الشعر والسابقة على الفترة المعاصرة حيث كان الفهم لما كان يقوله الشاعر يسبق الانفعال وربما كما أن هذا الأخير هو محصلة له.

– اللاعقلانية القوية واللاعقلانية الضعيفة

يمكن لنا إذن تصنيف اللاعقلانية إلى "قوية" أو "ضعيفة" وهذا طبقاً لما نحدده نحن بغية التوصل إلى المعنى المراد وهذا يتأى من خلال تحليل ما شعرنا به عند القراءة^(١١) ويمكننا أن نصنف فى هذا المقام أن الطريق الذى سار فيه الشعر المعاصر كان يضم ضمن مكوناته العمل على "تقوية" الاعقلانية فى التعبير، وهنا نجد أننا ننتقل من اللاعقلانية "الضعيفة" التى عليها ماتشادو (اللهم إلا تسع استثناءات أو عشر)^(١٢) إلى الاعقلانية القوية بشكل عام التى عليها شعر الشعراء جيل السابع والعشرين وخاصة بالنسبة للشعر السريالى. وعودة إلى الاستثناءات التسع أو العشر من اللاعقلانية القوية فى شعر أنطونيو ماتشادو لنقول إنها رغم ذلك لا يمكن أن تصل إلى درجة القوة والصلابة التى عليها اللاعقلانية الشعرية عند شعراء الجيل اللاحق عليه. يمكن أن نقول نفس الشيء عن خوان رامون خيمينث: فاللاعقلانية "القوية" التى

نراها فى بعض قصائده (وهى نادرة) إنما هى لاحقة على التطور الذى عاشه جيل السابع والعشرين، وهنا يمكن القول بأن مردها إلى تأثير ذلك الجيل عليه^(١٣)

الصف الأول من اللاعقلانية هو دائماً من النوع القوي:

يتعلق تقسيم اللاعقلانية إلى قوية وضعيفة بالشكل الثانى لها (بينما تغنى السياق) ذلك أنه عندما نتحدث عن الشكل الأول فإن ذلك التقسيم يفتقر إلى مغزى، والأمر هو أن ذلك الشكل من التعبير يتضمن معنى منطقياً (الخيول سوداء / والحدوات سوداء) وأن القارئ (أى قارئ) يرتكب ذلك الخطأ فى نسبة الانفعال الذى شعر به إلى ذلك المعنى، بمعنى أن السبب الحقيقى - أى البعد اللاعقلانى وهو الموت ذلك المثال الذى سقناه بين الأقواس - يظل مستكناً فى الظل وغير ظاهر، وبمقولة أخرى: أنه لما كانت اللاعقلانية من الصف الأول تتألف من وجود معنى العبارة غير قابل للنقاش من حيث المبدأ (المعنى المنطقى) وهنا نجد أن عقلنا يرضى بذلك ويهدأ ولا يحاول أن يذهب إلى ما هو أبعد من هذا، ومن هنا فإن الدلالة اللاعقلانية القائمة أيضاً تظل محجوبة. ومن الطبيعى أن نجد أن القارئ الجيد لا يبحث هو الآخر عن معنى فى تلك الحالات المتعلقة باللاعقلانية فى شكلها الثانى "اللاواقعى"، غير أن هذا المعنى إما أن يظهر بنفسه بعد الانفعال (أى اللاعقلانية الضعيفة) أو أن ذلك القارئ يشعر به وبالتالي يدرك (وهكذا يكفى) ما هو مُحْتَجَب (اللاعقلانية القوية). يتضح لنا إذن أن تلك القصائد التى بها الصف الأول من اللاعقلانية "واقعية" (وهنا فهى تتسم بالسهولة بالنسبة للقارئ) ليست جميعها من ذلك الصف من اللاعقلانية القوية، بل إن هذه جميعها تنسب بالفعل إلى درجة أعلى لا يمكن أن تصل إليها اللاعقلانية اللاواقعية أو تلك التى نضعها ضمن الصف الثانى إلا أن هذه الدرجة هى التى نجد فيها المعنى اللاعقلانى لم يتم تلقيه ولو كان متوارياً. وبمقولة أخرى نشير إلى أن تصنيف اللاعقلانية إلى قوية وضعيفة يمكن تطبيقه على الرمزية التى تنسب إلى "النمط الأول" أو الرمزية "الواقعية" وهنا أريد القول بأننى أتحدث عن اللحظة التى نريد نحن معشر المنظرين أن نرصدها بدقة وهى الحد الفاصل بين "اللاعقلانية" و "المعنى الإضافى أو الإيحائى Connotacom"^(١٤).

الهوامش

(١) سوف يكون من الواضح عند من يقرأ صفحات هذا الفصل أن يلاحظ أنني لا أستخدم لفظة "جدلية" هنا بفهومها الهيجلى الصارم الذى يقوم على الموضوع ونقض الموضوع والمركب منهما، وإن كنت استخدمتها بمفهومها الديالوجى "الحوار"؛ فكل نمط من أنماط اللاعقلانية إنما هو وليد حوار مع النمط السابق (الهم إلا النمط الأول محددًا) ومن هنا فإن الخطوات فى مجملها وتفاصيلها إنما هى جدلية.

(٢) ذلك أن الحياة لا يمكن أن تشير بشكل كامل أى ككيان متكامل، ومن هنا فإن كل واحد من العناصر يصبح فى خدمة المجموع.

(٣) قلت قبل ذلك أن المعنى المنطقى لعبارة ما لا يتوافق فى كل الحالات - فى نطاق المصطلحات التى نستخدمها - مع المعنى الموضوعى، ورغم ذلك فهذا ما يحدث غالباً.

(٤) لقد قمت بدراسة الوظيفة الشعرية للمعنى المنطقى فى النص الذى يتضمن أيضاً معنى لا منطقياً، وقد يكون أيضاً لاعقلانياً (مستخدماً هذا المصطلح الأخير بمفهومه التقنى الوارد فى هذا البحث وغيره من الأبحاث التى نشرتها) وقد جاء ذلك فى موضعين من كتابى الذى ذكرته قبل ذلك "نظرية التعبير الشعرى" [الطبعة الخامسة عام ١٩٧٠]

(٥) ومن الأمثلة المعروفة فى هذا المقام تلك التى استقطعتها من قصيدة لبيثنتى أويديرو V.Huidobro. عنوانها " Altazor" تقول

فى أجواز الفضاء السماوية التى تخترقها العيون

وعند نهاية الرحلة تنقياً روح التيجان

تنقياً طيور السنونوة الأفق

وتنقياً هذه الطيور نفسها الصيف

لم يعد هناك وقت للخسارة

فها هو طائر السنونوة فى صوم رتيب

يستحضر نغمة متقاطرة من أجواز بعيدة تقترب

إنها السنونوة تأتى محتشدة بالغناء

وهكذا تمضى القصيدة بعد أن اشتق الشاعر مفردات كثيرة من مفردة السنونة La golomdrima (حوالى سبع عشرة مفردة) وبذلك تصبح ترجمة الأبيات مستحيلة.

(٦) الخطوات X، أو الخاصة بالقارئ يمكن أن تكون بشكل أوضح على النحو التالي:

الخيول سوداء = [اللون الأسود = ليل حقيقى = عدم الرؤية = حياة أقل = أنا معرض للموت = الموت =] الانفعال بالموت فى الوعى (وعلى هذا الانفعال والشعور بالكره).

(٧) أنظر كتابى "نظرية التعبير الشعري - مدريد ١٩٧٠ طبعة جريدوس - سلسلة المكتبة الرومانية الأسبانية الجزء الأول ص ٢٨١ - ٢٨٣، انظر أيضاً بعض الصفحات الأولى من الفصل الثامن من هذا الكتاب الذى بين يديك.

(٨) سوف أتحدث عن ذلك بشكل مسهب فى كتابى الذى سأنشره فيما بعد بعنوان "السريالية الشعرية والرمزية" خلاصة القول إن الوعى فى مثل هذه الحالات يلقى ما هو منطقى رغم أنه قد يكون قائماً فيها، ويعرف أنه ليس أمراً جوهرياً بالنسبة لراوى الشعر الذى ينظر إليه على أنه المؤلف (والذى لا يجب أن نخلط بينه وبين المؤلف بالمعنى الحقيقى). ولتبيان ذلك يتطلب الأمر المزيد من الشرح الذى يمكن أن يعثر عليه القارئ فى ذلك العمل المذكور.

(٩) جريدة ABC - مدريد

(١٠) أنظر الفصل السابع عشر من هذا الكتاب بعنوان "النزعة الجمالية عند أورتيجا" حيث أوردت بعض المراجع لهذا الغرض.

(١١) تضعف اللاعقلانية تدريجياً حسب درجة تكرار الرموز (فقد سبق أن قلت إن الرموز عادة تتكرر).

(١٢) انظر القصائد رقم ٧٠، ٦٣، ٣٧، ٢٤، ٣٠، ٢٩، ٢٨، ٢٢

(١٣) تحدث خوان رامون خيمينث نفسه فى محاضرة ألقاها فى ١٧/٢/١٩٥٣ فى جامعة بويرتوريكو فقال: يحدث فى بعض الأحيان أن نجد كبار الشعراء من جيل ما يفهمون الشعراء الشبان ويتمثلون شيئاً من أشعارهم انظر: الحداثة: ملاحظات فصل دراسي، ١٩٥٣ طبعة أجيلار - سلسلة: كتاب المقالة فى أسبانيا وأمريكا اللاتينية ص ٢٢٦

أسوق فيما يلى إحدى "أغنيات النور الجديد" وأعتقد أنها تعمل تأثيراً مباشراً للوركا (وليسست الحالة فى هذا المقام) "سوف أصعد إلى قمة الشجرة / وأبحث عنك / على أن أصعد إلى قمة الشجرة / وعليك أن تأتى إلى قمة الشجرة / إلى قمة الشجرة الخضراء / حيث لاشئ / ويضيع كل شئ / سوف أصعد إلى قمة الشجرة / وهناك سوف أعثر عليك / إلى قمة الشجرة تذهب / إلى السعادة التى لم تأت بعد / إلى قمة الشجرة يأتى المرء / من الإحساس بالسعادة / سوف أصعد إلى قمة الشجرة / وأخذك. / تغير الرياح من لون القمة / مثلاً تغير اللفّة الحب / وعلى ضوء رياح ولهفة / هناك ورقات وحب فى ذهاب وغو / سوف أصعد إلى قمة الشجرة / وسوف أفقدك."

("رياح الحب" من ديوان "المحطة الشاملة")

أرى تأثير لوركا في بعض هذه الأغاني وقد ألهم حماس خوان رامون الذي جف بعض الشيء وأصابه الوهن، غير أن ذلك لم يؤثر على قيمته كشخصية شعرية بل أنه أعاد إليه ما كان قد تسرب منه من طزاجة. انظر مثلاً إلى القصائد الواردة في الكتاب المذكور وهي التي تحمل عنوان "أربعة"، و "المفقودة" وأن تكون زهرة". وهنا أتساءل أكان من الممكن كتابتها دون تأثير لوركا ؟ وهل كتب خوان رامون خيمنت أغاني قبل هذا التاريخ تحمل في طياتها الكثير من عناصر اللاعقلانية من الصنف الثاني ("رمزية اللاواقع") ؟

(١٤) انظر الفصل التاسع من هذا الكتاب.

الفصل الرابع

الصور الإيحائية أو الرمزية فى مقابل الصورة التقليدية

تصنيف آخر للاعقلانية: الصورة الإيحائية، الإيحاء والرمز

أوردت فى كتابى "نظرية التعبير الشعري" تصنيفاً مختلفاً للاعقلانية يجب أن نضعه فى اعتبارنا فى هذا المقام، وهو ليس تقسيماً تاريخياً تعاقبياً *diacronica* يتعلق بالإلغاء الجدلى التدريجى (وبالتالى التاريخى) لتلك العناصر التى لاتحدث تأثيراً انفعالياً، بل قصدت به الجانب المناقض للتاريخ وبالأخص فيما يتعلق بالشكل الذى تظهر فيه اللاعقلانية. واللاعقلانية يمكن تظهر بوصفها صورة (أو صورة رمزية) أى "إيحاء" و "رمز"، وإذا أردنا الآن من حيث المبدأ ربط هذا التصنيف اللاجدلى بذلك الآخر الجدلى نقول إن النمط الأول ذلك من "اللاعقلانية يتألف فى المقام الأول من الرموز التى أطلقنا عليها - وسوف نفعل ذلك - "الرموز غير المتجانسة"؛ وعلى العكس من ذلك نجد الصنف الثانى من اللاعقلانية حيث يتألف فى المقام الأول من الرموز التى أطلقنا عليها - وسوف نطلق عليها - "متجانسة" ويدخل أيضاً فى هذا الصنف اللاواقعى أو اللامنطقى، أى إلى جوار الرمزية المتجانسة، تلك الصور التى سوف نطلق عليها - أطلقنا عليها سلفاً - "رؤى" *visiones* على أساس الصور الإيحائية ("أو الرمزية").

تعريف الصور الإيحائية أو الرمزية والفرق بينها وبين الصور التقليدية

علينا أن ندرس فى هذا الفصل تلك الصور التى قدمنا تسمية لها وهى الصور الإيحائية.

ولنبداً بالسؤال: ماهو الفرق بين الصور الإيحائية وبين تلك الأخرى التى يمكن أن نضعها فى إطار نطلق عليه "الصور التقليدية" أى بمعنى تلك الصور التى تظهر عادة فى الشعر منذ أقدم العصور حتى نهاية المدرسة الرومانسية ؟ تستند الصور التقليدية دوماً (أى ذات البنية التقليدية) على وجه شبه موضوعى (جسدى أو أخلاقى أو قيمي)، ويمكن للعقل أن يرصده على الفور، بين مستوى فعلى A ومستوى متخيل E، فعندما يقول شاعر ما "شعر من ذهب" (أو أن "الشعر ذهب") فإن الانفعال الذى تثيره هذه العبارة يتأتى بعد ذلك أى بعد أن يقوم عقلنا بالتعرف على وجه الشبه المنطقي، هو الجسدى فى هذه الحالة، المتمثل بين الشعر الأشقر وبين الذهب، وهو اللون الأصفر بالتحديد. وعلى العكس من هذا نجد الأمر بالنسبة للصورة الشعرية الإيحائية ذلك أننا ننفلح دون أن يتمكن العقل من التعرف على أى من وجوه الشبه المنطقية سواء المباشرة أو غير المباشرة للأشياء على شاكلة التشبيه بين A، E؛ وهنا يكفى أن نشعر بالشبه بين الطرفين بشكل انفعالى، وهنا نجد أننا أمام صورة لاعقلانية أو ذاتية داخلية intra Subjetiva . ولنتوقف عند هاتين الصفتين حيث سندرك بشكل أفضل طبيعة الجامع بينهما عندما يتأمل شاعر من الشعراء المعاصرين عصفوراً صغيراً رمادى اللون وساكتاً فى مكانه يمكنه أن يقول فى بيت شعر

العصفور الصغير مثل قوس قزح

وعلى أساس أن "العصفور" A و"قوس قزح" E متباعدان فى هذا السياق الذى يوضعان فيه من حيث الظاهر فإنهما يثيران فى القارئ شعوراً أو انفعالاً مشابهاً: ألا وهو الإحساس بالبراءة وهو مانلمحه فى شكل مامن أشكال الحنان. وهنا نتساءل : هل زال وجه الشبه الموضوعى ؟ ترتبط الإجابة على هذا التساؤل بما يمكن أن نطلق

عليه "التشابه الموضوعي"، والأمر هو أننا في هذه الحالة نجد أنفسنا أمام وجه شبه ناجم عن الربط بين الشئين: فطر في المعادلة التشبيهية ، A و E (أى العصفور وقوس قزح) لايتشابهان فيما بينهما إلا من خلال شئ غريب بعض الشيء عن طبيعتهما ألا وهو الارتباط بينهما بشكل لاشعورى عند القارئ من خلال مدلول لاعقلانى. إذن فإن التلاقى بين طرفى التشبيه لا يكمن فى الأشياء فى حد ذاتها بل فيما يوحى به كل واحد منهما رغم أننا لاندرك ذلك على المستوى المنطقى بل على المستوى الانفعالى - غير أننا يمكننا أن نتحدث عن الموضوعية من منطلق أن كل قارئ يجب أن يشعّر تلك الارتباطات بذلك الشكل. ومن البديهي أنه عندما لا يتبدى معه الشبه الذى أحدث عنه عند القراءة إلا من خلال الانفعال فإننا يمكن أن نعثر عليه (وجه الشبه) من خلال تحليل الإجمالى للانفعال . واستخدام المصطلحات أكثر دقة وتقانة يمكننا أن نقول أيضاً أن A و E فى التشبيه الذى نحن بصدده، أى $E = A$ (عصفور = قوس قزح) ، يتشابهان موضوعياً فى معنى لاعقلانى، وليس ذلك مماثلاً لما هو فى الصورة الشعرية التقليدية أى وجه الشبه منطقى. ولنقل نفس الفكرة بطريقة حازمة وقاطعة : إن A و E يتشابهان فقط - من حيث سياق علاقتهما - فى أنهما قد تحولاً إلى رمزين لنفس المرموز. والمنهجية المستخدمة فى اكتشاف هذه الدلالة اللاعقلانية أو الرمزية التى يتلاقى فيها طرفى التشبيه هى نفسها دوماً ألا وهى أننا نتساءل عن السرّ فى أن A (العصفور) يثير لدينا شعوراً معيناً (الحنان فى حالتنا هذه)، وبعد ذلك نقوم بفعل الشئ نفسه مع الطرف الآخر من التشبيه وهو العنصر E (قوس قزح) وهنا نجد أنه بالنسبة للعصفور فإن صغر حجمه دليل على رقيقته وضعفه، ومن هنا نجد الارتباط اللاوعى بالبراءة، الأمر الذى يستثير فىنا تلك المشاعر. وإذا ما تحدثنا عن قوس قزح فهو شئ مشابه بعض الشيء فما يستثير مشاعرنا هنا هو نقاء ألوانه التى تبدو وكأنها مغسولة ونقيه، ومن هنا ترتبط شعورياً بالبراءة. ونلاحظ أننا عندما تعرضنا لطرفى التشبيه لجأنا فى نهاية المطاف إلى استخدام نفس الصفة الجوهرية وهى "البراءة". ويدل الأمر فى مجموعه على عدة أشياء: أن كلا طرفى التشبيه لاتجمع بينهما رابطة كل فى حد ذاته ^(١)، وذلك أن صفة

العصفور التي يجب أن تقودنا إلى مرموز، وهو البراءة، إنما هي صغر حجمه بينما نجدها في قوس قزح عبارة عن مجموعة نقية من الألوان التي تبدو وكأنها مفسولة وهي التي تقودنا إلى نفس المرموز السابق ونقول كذلك إنه لاعلاقة قائمة بين صغر الحجم، وبين النقاء والنظافة التي عليها الألوان: إذن نحن أمام صفات مختلفة وغير مترابطة فيما بينهما، لكننا بعد ذلك نجد - كما أقول - أن العصفور وقوس قزح لايتشابهان فيما يتعلق بالصفات التي يتوفر كل طرف عليها وإنما يتشابهان في تلك التي لا تتوفر لهما، رغم أن القارئ يتعرف على درجة الشبه هذا من خلال التداعي **asociacion** اللاشعوري. القارئ إذن هو الذي يضيف على كل من العصفور وقوس قزح سمة البراءة - بفضل السمات التي تعمل بموضوعية في إطار سياق بعينه - وهي سمة لا تتوفر لأي من طرفي التشبيه، ومن هنا نجد أنه يشعر أن كليهما يتوافقان في صفة هي التي وضعها لها أو أضفاها عليها. كل هذا يجعل هذين الطرفين (العصفور وقوس قزح) اللذين لايتشابهان، كل في حد ذاته وبنفسه، يتشابهان من الناحية الشعورية بشكل كبير وبطريقة حاسمة وهذا من منطلق سياق معين دفع بكليهما إلى ذلك التداعي أي الارتباط بمفهوم البراءة ، وعلى ذلك فإن كلا من العصفور وقوس قزح ينقلان إلينا الانطباع بوجود شبه بينهما رغم أنهما قد لايمكن أن يكونا برئين بالمعنى الحرفي للكلمة. وسوف أتحدث في كتاب لاحق لى على وشك الصدور ^(٢) عن الوظيفة التي يقوم بها السياق في هذا المقام ولماذا يفى بها، غير أننا نكتفى هنا بالقول بأن الواجب في القراءة التي أتحدث عنها (أي التداعي والربط بين كل من قوس قزح والعصفور من خلال السمات التي أشرنا إليها) هو الذي يضيف بالفعل الموضوعية على وجه الشبه الذي يتسم بالتداعي أو الترابط المحض بين طرفي التشبيه الذي نطلق عليه إيحائياً، وهو صورة شعرية يمكن تسميتها أيضاً بالرمزية، وقد جاء هذا عندما تم إضفاء الشمولية والعمومية على ذلك التداعي. والمرحلة المرموز إليها ب X أو الخاصة بالقارئ إنما هي مزدوجة في هذه الحالة وتتألف - في هذا المثال وغيره من الأمثلة - من "سلسلتين" : تنطلق إحدهما من المستوى الواقعي "العصفور"

(السلسلة الواقعية)، أما الأخرى فتتطلب من المصطلح اللاواقعي "قوس قزح" (أى السلسلة اللاواقعية)، والسلسلة الواقعية هى على النحو التالى:

العصفور] = صغر الحجم، الرقة، الضعف = طفل صغير، غير قادر على الدفاع عن نفسه = طفل برىء = براءة = [الانفعال بالبراءة فى الوعى (لانفعال أو الشعور بالحنان)

أما السلسلة غير الواقعية فهى

قوس قزح] = ألوان زاهية ونظيفة ونقية = الطهارة = طفل طاهر = طفل برىء = براءة = [انفعال بالبراءة فى الوعى (الانفعال أو الشعور بالحنان) ^(٣)

وهذا الانفعال المزدوج الذى تلاقى فى نهاية المطاف كنوع من الحتمية هو الذى يضىء على هذا التشبيه ضفة العمومية وبالتالي الوصول إلى الموضوعية الشعرية الضرورية: أى أن الأمر كما أكدت، فكل قارئ يجب أن يشعر أن A و E (العصفور وقوس قزح) يتشابهان ^(٤) وبالتالي تكون الملاحظة الجبرية على النحو التالى:

A [= C = B =] انفعال ب C فى الوعى

E [= C = D =] انفعال ب C فى الوعى

وضوح المرموز بمجرد استخراجها، وعدم الدقة المتأرجحة

للفئات الواقعية التى قادت إلى المرموز.

علينا أن نلاحظ فى نهاية المطاف أن القارئ يشعر إزاء الصورة الإيحائية بإحساس يرتبط بالرموز C (وهو البراءة فى المثال الذى بين أيدينا) ومن السهل عليه إذن (إذا ما توفرت لديه القدرة عليه) أن يحدد فى الوقت ذاته - ومن خلال عملية تحليلية لاجمالية - معنى C الخاص بهذا الشعور (أى بالبراءة)، وهو المصطلح الذى

أطلقنا عليه لهذا السبب المرموز. ولنقل بشكل عرضي إن كلا الشئيين (الانفعال C والمعنى أو المكافئ الدلالي C للانفعال) هما أمران على طرفي نقيض، فالأول منهما يرتبط بقدرتنا الشعورية وهو شئ يدخل في الوعي وينشأ بشكل تلقائي داخلنا عند القراءة على أنه أهم لحظة في التلقى الشعري، أما الثاني فهو على العكس من ذلك إذ ينشأ في اللاشعور، ولظهوره في دائرة الوعي يتطلب قيامنا بعملية ثقافية أو عقلية محضة لا يمكن أن نقوم بها لحظة القراءة، لكنها قد تتحقق فقط بعد القراءة أى بعد أن تولد لدينا الانفعال (أى عندما انتهى الحديث الجمالى فى حد ذاته) أى القيام بعملية التحليل، إذا ما أردنا، لشعورنا من حيث إنه يحمل ذلك التساوى الدلالي فى الداخل (فكل شعور هو كما قلنا تفسير عاطفى لدلول معين، وهو تفسير للواقع ولكن بطريقة خاصة: فالفرع - الذى أشعر به إزاء عملية قصف جوى - مساو لتلك العبارة "القصف الجوى شديد الخطورة"). والأن نجد أنه بعد إستخراج المرموز من الدائرة الانفعالية التى كان فيها متوارياً ومختفياً، أو القول بشكل آخر أنه بعد أن تمكن الناقد من رصد فلا توجد مشكله: إذ أن مايتبدى أمامنا هو معنى واضح ومختلف وهو معنى دائماً ما يثير فينا الشغف بأن يتكون كصفة فعلية للواقع A . فالعصفور الذى أوردناه فى المثال الذى نعلق عليه يبدو فى نظرنا "برئياً" وتصبح هذه الصفة أمراً مسلماً به عندما نرصدها. ها أنذا قد قلت للتو أننا نشعر بالبراءة كسمة للعصفور الذى نتحدث عنه وهنا أتساءل هل نخدع أنفسنا فى هذا ؟ ها أنذا أسبق بالإشارة إلى الأمر وذلك لوجود نوع من الخداع البصرى: أى أن الأمر مجرد إحساس نشعر به وتتسم طبيعته بأنها تخيلية محضة. وعندما نصل إلى تلك النتيجة الحاسمة ونحدد المرموز بدقة واضحة يمكن لنا بصفتنا 'نقاداً' أن نقوم - بعد عملية تحليل مسبقة - بتوجيه تساؤل لأنفسنا حول السمات الفعالة لواقع A الذى هو العصفور الصغير، وهى السمات التى أدت بنا - فى هذه الحالة كقراء - إلى عيش تجربة الشعور الذى تحدثنا عنه وهو "البراءة" وهو شعور يرجع إلى تمثيل تلك السمات بشكل تركيبى: إذ هى بالفعل كذلك وكأننا إزاء ملخص عاطفى تقوم تلك السمات بتشفيره وتصويره بشكل شامل، وإذا ماتوافرت لدينا عادة التحليل والمهارة

اللازمة لها فهنا نجد أنفسنا قادرين على تحديد سمات العصفور الصغير، وتعتبر السمة المشار إليها واحدة منها في إطار سياق معين (العصفور مثل قوس قزح) وهي السمة التي هيأت لنا رؤية ذلك الطائر موسوما بالبراءة ، وهنا نجد أننا نتحدث عن الضعف والظرف، والدقة... إلخ، التي عليها الطائر. غير أننا عندما نقوم بهذا النوع من التعمق في التحليل نلاحظ ما يجول فينا من شك، وفي هذا المقام لايتوفر لدينا نفس اليقين الذي كان لدينا عندما تحدثنا عن المرموز، ومختصر القول هو أن عملية تحديد السمات الواقعية التي تقودنا إلى المرموز من خلال عملية التداعي اللاواعي إنما هي على الدوام عملية فيها الكثير من التذبذب وعدم الحسم، وهذا عكس ما يحدث - كما سبق القول - في مسألة تحديد المرموز.

إلام يرجع السرّ في هذا الاختلاف ؟ أعتقد أنه من الممكن أن نردّ ذلك إلى أن المرموز يتألف لدينا على أنه أمر وحدث لاشك فيه وموثوق فيه وقابل للبرهنة عليه. وأن طبيعته انفعالية: أي أن المرموز يمثل أماننا في حدسنا كقراء، ولكي نعرّض عليه يكفي القيام بعملية تمحيص داخلية بسيطة، وعكس ذلك يحدث بالنسبة للسمات الفعلية التي عليها A والتي أدت إلى المرموز، من خلال عملية التداعي اللاعقلانية، وهذه السمات لا توجد أبداً في حدسنا القارئ، ويتطلب التوصل إليها نوعاً من الافتراضات النظرية بعيدا عن ذلك الحدس. وعندما يتهيأ الناقد للعثور على تلك السمات التي تنفلت منه، والتي "يعبر" عنها المرموز (يمكن لنا أن نطلق عليها "المعبر عنه الرمزي)، فإنه لا يكفي القيام بعملية التساؤلات الواقعية (مثلاً هو الحال في عملية البحث عن الرموز) وهذا التساؤل هو: "بماذا أشعر ؟" وإنما في حاجة لي طرح على نفسه سؤالاً أكثر إثارة للحيرة يتطلب العثور على إجابة تتسم بأنها إجابة متذبذبة متقلبة ومشكوك في نجاحها. إنه يطرح على نفسه هذا التساؤل: "ماهي السمات المتوفرة في A التي أحدثت عندي الانفعال C الذي عشته ؟. وأحياناً نجد أن هذه السمات التي نطلق عليها "المعبر عنه الرمزي" متنوعة وأحياناً تكون كثيرة ($B_1, B_2, B_3, \dots, B_n$) وهنا علينا أن نختار من بين تلك السمات تلك السمة أو السمات التي انطوت بداهة على إحداث الانفعال فينا، وإختصاراً للقول فإننا نجد أنفسنا نواجه مشكلة ولسنا أمام أمر

ملموس مثلما حدث بالنسبة للسياق، وما الرد الذي نتولى تقديمه إلا التعبير عن هذا البعد الغامض. وقد كان العثور على المرموز C مجرد عملية لغوية: أى أن الأمر كان عبارة عن إختيار الكلمة التى تلائم شعورنا للتعبير عن إحساس غير قابل للجدل فى حد ذاته. إن العثور على "المُعبر عنه الرمزى" (أى السمات الفعلية $B_1, B_2, B_3, \dots, B_n$) إنما هى عملية تتسم بأنها شائكة، وتتبدى لنا فى أول الطريق على شكل لغز ربما لايمكن العثور على تفسير كامل له ولو بعد عملية التحليل. وهنا نقول إن الضبابية والحيوية لانجدهما فى الكلمات بل فيما تشير إليه. أى أننا نتسال هل الرقة فى الطائر (B_1) أو صغر حجمة (B_2) أو الظرف (B_3) أو عدم القدرة على الدفاع هل النفس (B_4) هى السمات - فى الإطار المرسوم لها - التى تجعلنا نشعر بسمة البراءة (C) التى عليها هذا الحيوان الصغير؟ هل يداخلنا شعور بكل تلك الصفات مجتمعه؟. إذن فإن ما كان أمراً بدهياً ومؤكداً (أى المرموز أو المفهوم "البراءة") يتحول كما نرى إلى جزازات من التساؤلات التى تعقبها نقاط متتابعة كنوع من الحذر والحيطة.

(المعبر عنه الرمزى B (السمات الواقعية $B_1, B_2, B_3, \dots, B_n$)

التي عليها A) والرموز بوصفهما كيانيين مختلفين

لقد قمنا إذن بعملية التميز، الضرورية - وهذا ما يهمنى التركيز عليه الآن - من هذين الكيانيين اللذين يختلفان فيما بينهما، لكن من السهل أن يختلطا فى ذهن الناقد أو الدارس: فهناك اختلاف بين المرموز، الذى لا يتبدى أبداً على شكل سمة فعلية للأشياء التى يجرى الحديث عنها كما أنه، فى البداية، عبارة عن مقولة متفردة^(٥)، وبين "المعبر عنه الرمزى" B . أى هذه السمات الفعلية $B_1, B_2, B_3, \dots, B_n$ الخاصة بتلك الأشياء (التي يمكن أن تكون متنوعة) والتى تتمثل بشكل تركيبى وشعورى فى ذلك المرموز وبالتالي فى الرامز Simboizador . وهنا نكرر القول بأن "الرموز" يجب أن يكون متفرداً دائماً، كما أن إمكانية حدوث اللبس مردها إلى أن المرموز C إنما

هو فى إحساس القارئ، المعادل الشعورى والتركيبى، كما قلنا، لتلك السمات: فمن المنظور الشعورى المحض نجد أن كلتا السمتين تنحوان كما أقول إلى التساوى وبالتالي تميلان إلى إحداث اللبس عندنا. وما علينا فى هذا الكتاب الذى بين أيدينا إلا أن نحول دون الوقوع فى ذلك الخطأ. وسوف نظل - كما سبق أن فعلنا فى الصفحات السابقة - نشير بشكل اصطلاحى إلى المرموز على أنه C ، ونشير بالحرف B أو بالحروف $B_1, B_2, B_3, \dots, B_n$ إلى "المعبر عنه الرمزى"، هذا السياق الخاص بالصورة الشعرية الإيحائية ينسحب أيضاً على الإيحاءات visiones وعلى الرموز.

وبناء على ماسبق فإننا إذا قلنا بأن رامراً بعينه E يعبر" عن هذا أو ذاك يمكن أن يعنى فى بداية الأمر أنه يرمز إليه أو أنه (من خلال المرموز بالتحديد). "يوحى" بصفته "المعبر عنه الرمزى"، أى أنه الافتراض (الذى ربما كان فعلياً) والذى انطلق منه الشاعر، على اعتبار أنه سمة فعلية للمصطلح A. وعندما يحدث نوع من اللبس فى الألفاظ التى نستخدمها فما علينا إلا أن تلجأ إلى تلك الرموز الجبرية algebraica التى حددتها سلفاً والقائلة بأنه إذا قلنا C فإننا نتحدث عن المرموز، أما إذا قلنا B (أو $B_1, B_2, B_3, \dots, B_n$) فإننا نتحدث عن "المعبر عنه الرمزى" أى عن السمة أو السمات الفعلية لـ A التى أدت من خلال التداعى اللاشعورى إلى المرموز؛ والأمر هو أن التمييز بين "المعبر عنه الرمزى" وبين "المرموز" إنما هو قضية لها أولوية، وتصبح شديدة الوضوح من خلال المصطلحات الجبرية التى اتخذناها. فمن خلال الخطوات * أو التى يقوم بها القارئ نجد أن المعبر عنه الرمزى هو أول عنصر لاشعورى، أما المرموز فهو دوماً آخر عنصر فى سلسلة من ذلك النوع^(٦).

مثال آخر للصورة الإيحائية

علينا أن نقدم مثلاً آخرًا للصورة الإيحائية للتأكيد على كل ماسبق قوله. وهذا المثال هو عبارة عن "سوناته" ألفها الشاعر الأرجنتى خورخى لويس بورخيس

أضحى المساء صحوا فجأة

لأن الأمطار تسقط بدقة

تسقط أو سقطت . لاشك

إن المطر شيء يحدث فى الماضى

(من قصيدة المطر، من ديوان: "الآخر، نفسه")

ورغم أن ظاهر الأمر لا يوحي بشيء فى البداية، فإننا هنا أمام صورة شعرية إيحائية تطابق فيها المطر مع "لاشك أن المطر شيء يحدث فى الماضى"

المطر A = لاشك أنه شيء يحدث فى الماضى (E)

فما الذى إذن يبرر هذه المعادلة الشعرية المفاجئة ؟ لايتعلق الأمر بوجه شبه عقلانى بين طرفى التشبيه حيث إن عدم وجوده ليس دلالة الحديث عنها، ولكن يكمن التبرير فى ذلك الأنفعال الحزين الذى هو وجه الشبه بين الطرفين عندما اجتماعا فى بنية نحوية متساوية. وهنا نطرح السؤال التالى: ماهى أصول أو جذور ذلك الانفعال فى كل حالة على حدة ؟ إن الأمر مماثل لما سبق قوله بالنسبة "العصفور" و"قوس قزح" فالانفعال المتوافق الناجم عنهما لاينبع من سمات يتوفر عليها كل طرف - بشكل توافقى أيضاً - ("المطر" و "شيء يحدث فى الماضى") بل يرجع إلى تداعيات اللاعقلانية التى تتلاقى فى نهاية المطاف، أى من خلال أكثر من مرموز متلاقى. والخطوات X المتلاقية فى كلتا الحالتين - أى "العقلانية" و "اللاعقلانية" - والتى تدور فى ذهن القارئ عندما يطالع على الأبيات السابقة يمكن إيجازها فى المنظومتين التاليتين:

المطر [= ظلمة أو البلل أو البردة أو السمات الثلاثة مجتمعة = تقل مساحة الرؤية عندى أو أبتل أو أشعر بالبرد أو بالثلاثة مجتمعة = مساحة الحياة أقل عندى] الانفعال فى الوعى بأئنى "لدى مساحة أقل من الحياة" .

"أمر يحدث فى الماضى" [= أمر لايتوقّر لدى فى الزمن الحاضر أو أمر صعب المنال أو مفقود بالنسبة لى = لدىّ مساحة أقلّ من الحياة =] الانفعال فى الوعى بأننى "لدى مساحة أقلّ من الحياة".

حيث نستنتج بوضوح أن السمات "الفعلية" للفظـة "المطر" (الظلمة أو البلب أو البرودة) ولعبارة "شئ يحدث فى الماضى" (وهو أمر لايتوقّر عليه فى الوقت الحاضر أو أمر مستحيل المنال أو فقدته) ليست نفس الشئ رغم أن الانفعال واحد ينبع من كل واحدة على حدة، كما أن تحديدها يحمل فى طياته سمة الشك، وعلى ذلك فإن السمة "الفعلية" للفظـة "مطر" هى الظلمة أو قلة الضوء الناجم عن المطر، أو إمكانية البلب أو الشعور بالبرودة - وهى كلها أمور غير لطيفة - أما السمة الفعلية لعبارة "شئ يحدث فى الماضى" فهى فقدان أو إستحالة المنال. الظلمة أو قلة الضوء أو إمكانية تكدير صفونا بالشعور باللبل أو فقدان ليس استحالة المنال أو فقدان بعد ذلك فى هذه الحالة (وكذلك فى كل الحالات التى ندرجها فى الصور الشعرية الإيحائية). وهنا يمكننا القول، أو الاستنتاج، بعدم وجود وجه شبه فعلى بين طرفى المعادلة اللذين وصفهما الشاعر أمامنا، بل إن الشبه رمزى ونتلقاه على أنه شبه فى الانفعال^(٧)، وفى هذه الحالة نجد أن الرموز C سوف يكون عبارة "لدىّ ماحة أقلّ من الحياة"، أما "المعبر عنه الرمزى" B فهو الشعور بالظلمة (أو البلب أو البرودة أو الأمور الثلاثة مجتمعة) التى يحدثها المطر فىنا.

لايضير فى الصور الشعرية الإيحائية

استئصال وجه الشبه المنطقى عندما يكون

موجوداً بشكل ثانوى

نطرح هذا التساؤل: ألا يوجد أبداً أى أثر لوجه شبه فعلى فى الصور الإيحائية (أى وجه شبه منطقى) بين الطرفى المعادلة التشبيهية ؟ يمكن أن يحدث هذا الأمر فى

بعض الحالات ولكن بشكل ثانوى، ورغم ذلك فإن الصورة ستظل إيحائية إذا لم يكن وجه الشبه الفعلى هذا هو الأساس الفعلى للصورة وإنما يمكن أن يكون دعامة لها، وهذا أمر يمكن أن نستشفه عندما نلاحظ أن الشاعر لايعنيه إبرازه - ولدرجة كبيرة أيضاً - أى استئصاله، طالما أن هذا الاستئصال أو عدم الإبراز يحمل فى طياته زيادة فى الشبه الانفعالى الذى هو جوهر الأمر فى المسألة التى نناقشها؛ ومن الأمثلة الجيدة على ذلك مانراه فى بيت شعر بيتنتى ألكسندرى يتحدث فيه إلى فتاة عريانة:

عريك يتبدى كنهر يتفلى

فالجسد العريان لفتاة مستلقية على الحشائش يمكن منطقياً أن يشبه النهر إذا ما أخذنا فى الاعتبار لفظة "مستلقية"، وإذا كانت هذه الصورة الجسورة قد خطرت على بال واحد من شعراء القرن السابع عشر فلا شك أنه سيحاول التقليل من بعد جسارة وجه الشبه وذلك من خلال النفى أو جلب بعض السمات أو الصفات التى تكثف بشكل ما وجه الشبه العقلانى الموضوعى، وفى هذه الحالة كانت النتيجة ستصبح على النحو التالى:

عريك يتبدى كنهر

لايتفلى

أو

عريك تبدى كنهر

قصير، ساكن وذو كتلة صلبة.

إلا أن شاعر جيل السابع عشر والعشرين (١٩٢٧) بيتنتى ألكسندرى لا يفعل ذلك بل يسعى إلى ما هو عكسه: فهو يزيد من مباعدة وجه الشبه المحسّ الذى يدركه العقل على الفور بين النهر والفتاة عند مقارنتها بنهر "يتفلى". وحقيقة الأمر هو أن الفتاة عندما تكون مستلقية تبدو كنهر وهنا نجد أن وجه الشبه المنطقى هذا يتضاءل

بشكل كبير إذا ما كان الحديث يجرى عن نهر "يتفّلت" ذلك أن الفتاة فى حالة استرخاء. ومع ذلك يمكن للشاعر أن يحافظ على طرفى المعادلة التى طرحها ذلك أن وجه الشبه الذى يدرّكه المؤلف بين ذلك العرى وبين النهر يكمن أساساً فى الانطباع الذى نخرج به عندما نرى كل واحد من طرفى التشبيه وليس من خلال حقيقة وجود شبه فعلى يمكن للشاعر أن يلغيه تماماً من خلال استخدامه للفظه "يتفّلت". ما يهم إذن هو الانفعال المشترك الذى هو الطزاجة، أو بذلك الأمر الذى يمكن أن نسميه "الحياة فى اكتمالها من خلال العفوية" وهو الذى تلقاه الشاعر، كما أن دعامة الموضوعية من النمط اللاعقلانى هو الحياة فى عفويتها ويرتبط بذلك مفهوم آخر يشعر به القارئ كسمة من سمات المخلوقات (منها النهر والفتاة) ولا شك أن هذا الانفعال بالطزاجة والحيوية (وسببه اللاعقلانى الناجم عن التداعى وكذلك عن قمة التلقائية) نراه بشكل مكثف من خلال نهر طليق المجرى، أى نهر "يتفّلت" وليس من خلال نهر راكدة مياهه أو متجمدة، وهذا يجعل الشاعر غير معنى بالشبه المحسّ الذى يتعرف عليه العقل على الفور، وإنما ينحو إلى زيادة الشبه من الناحية الانفعالية بين طرفى التشبيه فى الصورة وبالتالي يساعد هذا على عدم العثور على الشبه الموضوعى - الذى هو فى المقام الأول محصلة التداعى اللاعقلانى المشترك بين الطرفين - كما أن هذا الأخير يوجد ضمن المحتوى الانفعالى. خلاصة القول هى أن مفهوم اكتمال الحيوية نراه من خلال العفوية التى عليها طرفا التشبيه وهما العرى والنهر الذى يتفّلت. وهنا نجد أن كلتا المرحلتين (X) اللتين يمرّ بهما القارئ فى هذه الحالة على النحو التالى:

العرى [= عدم وجود أى شىء مصطنع = وجود شىء بدون أية رتوش أخرى
غير جوهره = اكتمال نقاء الكائن = اكتمال الحياة فى عفويتها =] الانفعال فى
الوعى باكتمال الحياة فى عفويتها.

و

نهر يتفّلت [= نهر طليق بدون حواجز = ما هو حرّ طليق = ما يتحقق بالكامل =
اكتمال الحياة فى عفويتها =] الانفعال فى الوعى باكتمال الحياة فى عفويتها.

التطور المجازى لصورة تقليدية، والتطور اللامجازى للصور الإيحائية.

ها قد شهدنا سمة مهمة من سمات الصور الإيحائية (ويمكن أن نقول نفس الشيء بالنسبة للإيحاءات والرموز التي سنتولى دراستها من خلال الفقرات التالية): وتتمثل هذه السمة فى إمكانية إحداث تطوير على الصورة E التى تتسم بالاستقلال المنطقى عن A وهذا يرجع فى جوهر الأمر إلى أن الشاعر لايعنى بوجه الشبه "المنطقى" أو الواقعى بين طرفى التشبيه. وإذاعدنا إلى بيت الشعر السابق لألكسندرى "عريك يتبدى كنهر يتفلت"

لوجدنا أن الصورة E ("النهر") تتطور باستخدام لفظة "escapando يتفلت" وهى حالة الفاعل فى حركة دائمة (e) غير أن هذا العنصر (e) ، الذى هو جزء من الصورة المتخيلة "E" ليس "ترجمة" لذلك النوع أو السمة المنطقية التى أحدث عنها فى دائرة الواقع A : أى أن لفظة escapando لا تشير إلى فتاة على أنها على سبيل المثال فتاة "تتهرب" أو إلى أى حركة صادرة عنها. وتعتبر هذه الظاهرة الخاصة باستقلال E - والتى يمكن العثور عليها فى ثنايا أى قصيدة - جديدة فى تاريخ الشعر وتعتبر واحدة من الإسهامات الجوهرية التى جاعتنا بها الفترة المعاصرة الخاصة بالصورة الشعرية. إذن نجد أن الصورة التقليدية، كما هو معروف،^(٨) تتطور بشكل مجازى ومردّ هذا هو أنها فى حاجة إلى احترام ومراعاة وجه الشبه المنطقى الذى يتعرف عليه العقل بشكل مباشر مقارنة له بذلك الصنف الآخر من التطوير الذى يقوم بتقليص هذا النوع من وجه الشبه^(٩). وإذا قمنا بتفكيك المستوى التصورى E إلى عناصره المختلفة $e_1, e_2, e_3, \dots, e_n$ لوجدنا أن مقابله فى المستوى الواقعى A يجب أن يتم تفكيكه إلى عناصر مقابلة ومساوية وهى $a_1, a_2, a_3, \dots, a_n$ وهذا كنوع من التوافق الحسابى بحيث نرى أن a_1 يرتبط ب e_1 ، و a_2 ب e_2 ، و a_3 ب e_3 ، و a_n ب e_n .^(١٠)

ومن المنظور التقليدى نجد أنه قد تم الحفاظ على مسمى "مجازى" يطلق على صورة شعرية مثل التى نحن بصدها عندما نرى أنها تشغل القصيدة بالكامل؛

إلا أن هذه السمة الشمولية ليست جوهرية - فى نظرى - إذ أننا يمكن أن نستغنى عن هذا الشرط ونطلق عليه مسمى "مجاز" على صورة شعرية إذا كان بناؤها يتضمن التراسل - جزء بجزء - بين ماهو متخيل وبين ماهو فى عالم الواقع رغم أنها قد لا تشغل القصيدة بكاملها ، وهنا تدخل ضمن دائرة التسمية التى نحبذها . فى تلك الأبيات للشاعر الأسباني لويس دى جونجورا I.de gongora وهى الأبيات التى ذكرها الشاعر والناقد داماسو ألونسو D. Alonso .

على أعتاب من الحصى

أخذ يحرك أوتاراً من فضة

نهر بسويرجا تحول إلى آلة قانون حزينة

ربطها بأوتار قوية

من شجر الحور

امتدت حتى قرية سيমানكس التى مدت لها جسراً

حيث إن كل واحد من عناصر A (بيسويرجا) قد تمت ترجمته إلى العنصر المقابل فى الصورة المتخيلة E آلة (القانون): أى أن $a_1 = \text{أعتاب } (e_1)$ ، ومجرى النهر $(a_2) = \text{أوتار من فضة لتلك الآلة الموسيقية } (e_2)$ ، شجر الحور $a_3 = \text{المفاتيح } (e_3)$ وجسر سييمانكس القائم فوق النهر $(a_4) = \text{جسر آلة القانون } (e_4)$ وكتطور "مستقل" أو "غير مجازى" (بمعنى أنه مناقض لما سبق أن عرضت له ومناقض لكل الموروث غير المعاصر) انظر إلى بيت الشعر الذى سبق أن شرحته "نهر يتفلى" وإلى هذه الأبيات التالية للشاعر بيتنتى ألكسندرى حيث نلاحظ أن المجاز يسود القصيدة بالكامل.

نظرت إلى عينيك المظلمتين تحت السماء المطفأة

جبهتك المعتمدة بها شحوب حشف السمك

فمك الذى به حافة بنفسجية يهزنى .
وقلبك المتوقف مثل صخرة قاعة
عانقت خصرك حيه باردة وسميكة تنزلق بين أصابعى
وأنت على صدرى شعرت بخطوك الوئيد
لم تكونى لى ملكة بحق إلا فى لحظة واحدة .
ومررت ، مررت ، صلبة ، وطويلة
وأيتك بعد ذلك ، عيناك تبرقان
بعناد ، مستلقية فوق الجدول الطاهر
تشربين سماء ساكنة ، هادئة ، كانت تقدم
للسانك المنشق وميضها العذرى .

لازلت أتذكر ذلك اللمعان فى رأسك المعتمة ،
ذات السواد السحري الذى يخفى تحت جمجمته الصلبة ،
النور النكد والبارد لحديثك الغائرتين
حيث هناك جليد فى هُواتٍ سحيقة تسترقُ العدم

العدم ! وحيدة تنتظرين وجهها ، وحدقة أخرى
زرقاء ، حمراء ، فى ألوان مرحة تتلأأ
وتنداح عاشقة تحت ضوء النهار

أو تمنح الفم عذوبة من أجل قبلة

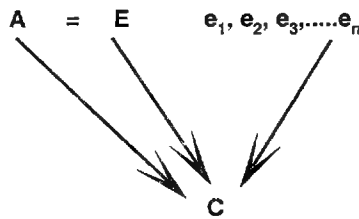
لكن لا . فى ذلك الجبل القاحل ، فى تلك القمة
القاحلة ، تقف الأشجار الجرداء التى تتمنطقين بها .
هل الصفير يأتى من فمك الفظ أو من الرياح المتكسرة ؟

وذلك الشعاع هل هو غضب السوء ، أو أنه
السماء التى نارها بالقمة ؟

هل هذا الظل هو جسدك الذى يهرب فى العاصفة
جريحاً من الغضب اللئلى ، وسط الصراعى
أو أنه الصيحة الجرداء التى يُلْقِها الجبل الحرّ
الحرّ بدونك ، وها هو يتقشر ويتهلل صعقاً ؟
[قصيدة بعنوان "مثل الحية" من ديوان "ظل الفردوس"]

الجديد فى هذه القصيدة "المعاصرة" مقارنة لها بالموروث التراثى الذى ورد فى
الأبيات السابقة عليها والذى يعتبر "غير معاصر" هو كما سبق القول فى التطوير
"المستقبل" و"الإيحائى" و"المجازى" أو "الحر" (حيث إنه - أى التطوير يمكن أن يكون
محكوماً بوحدة من تلك السمات). والآن نجد أن المستوى الواقعى A (المرأة) ليس له
مقابل مقارنة بالسمات $e_1, e_2, e_3, \dots, e_n$ التى هى للمستوى المتخيل E وهو المستوى
الذى يرسل بدوره سمات هى $a_1, a_2, a_3, \dots, a_n$ كنوع من التراسل مع تلك. وكان الأمر

قبل ذلك يتمثل فى أن هذه السمات $e_1, e_2, e_3, \dots, e_n$ تجد تبريراً وحيداً لها هنا على أنها منبثقة من المستوى E . أى أننا أريد القول إنه عندما يجد القارئ فى دائرة المستوى المتخيل E تلك السمات $e_1, e_2, e_3, \dots, e_n$ فلاعليه أن يبحث عن سمات موازية لها على مستوى الواقع الذى هو A التى هى الدعامة الواقعية $a_1, a_2, a_3, \dots, a_n$ وهى سمات تجعل منه أمراً مشروعاً. وما يجعل تلك السمات مشروعة هو المستوى E ، أو الانفعال C الذى يتلاقى فيه كل من A ، E ويدورهما - أى بدور B و A - أمكن أن يظهرها فى معادلة هى



وبهذا نجد الشاعر فى أبيات القصيدة يرى امرأة A على أنها حية E ، ويمكن أن تكون هذه الصورة الشعرية "تقليدية" إذا ما عثرنا على جذور تشير إلى أن المرأة التى تتحدث عنها القصيدة هى امرأة سيئة، وبهذا تشبه - منطقياً - الحية، فهى تماثلها أو هكذا نفترض أنها كذلك من وجهة نظرنا الإنسانية وذات المصلحة على أنها "منفرة". غير أن هذا المقصد ليس هو بئى حال من الأحوال المعنى المستكن وراء قصيدة ألكسندرى؛ إذ يطلق الشاعر لفظة "حية" E على البطلة A وهى بطلة قصيدته، ولا يرجع السبب فى أن كلاً من طرفى الصورة الشعرية يوحيان إليه الشعور C ، الذى هو النفور. والشبه الموضوعى بين A و E (نطلق عليه المعنى C - وهو معنى وليس شعوراً) الذى يأتى إلينا من خلال اللاشعور عن طريق التداعى، لا يدخل إلى ذهن القارئ، وإنما ربما بطريقة عارضة إلى ذهن من يعنى بالبعد اللاجمالى عندما يقلب فى ثنايا انطباعاته بعد قراءة النص؛ فالمرأة التى هى موضوع الحديث لا تحب

(B : المعبر عنه الرمزي) وبالتالي فهي من منظور المفهوم الذى لدى ألكسندرى عن العالم ليس لها واقع فعلى: إنه واقعها (عندما تكون مجرد شىء ظاهرى) هو أمر سلبي (C : المرموز) وبالتالي فهو كرية مثلما هو الحال فى الحية، وهذا بفضل السلبية ذات الملامح المختلفة التى عليها كيائها عندما ينظر إليها الرجل. غير أن الشبه "الموضوعى" C الذى يتولد من خلال التداعى المحض ("السلبية") ليست له قيمة عند لحظة قراءة القصيدة حيث أننا لا نتلقاه، بل أن الأمر الوحيد الذى يتولد فى مشاعرنا هو وجه الشبه الانفعالى: وعلى هذا فالصورة الشعرية لاعقلانية ورمزية وإيحائية مثلما سبق أن قلتُ ذلك فى بداية الأمر وإذا ما أردنا وضع كلتا سلسلتى الخطوات X فهما على النحو التالى:

امراة [= لامحوبة = لاواقع (واقع ظاهرى فقط) = سلبية منفرة =] الانفعال
فى الوعى بالسلبية التى يجب أن تكون مكروهة.

و

إمراة [= حيوان مؤذ، وخائن = سلبية منفرة =] الانفعال فى الوعى بالسلبية
التى يجب أن تكون مكروهة.

حيث نجد أن المرموز، يمكن أن يكون السلبية، ونجد أن "المعبر عنه الرمزي" B
هو حالة لاحب هذه المرأة التى نتحدث عنها.

غير أن ما يجب علينا إبرازه فى هذا التحليل ليس ذلك الأمر، إذ لا شىء يمكن
أن يحول دون أن يدخل فى القرن العشرين تطوير على الصورة التقليدية لتصبح
صورة شعرية لاعقلانية، بل ما يهم هو هذا الأمر الأخير: أى تبين كيف أن صورة
"الحية" تتطور بشكل إيحائى عندما نفصلها فى عدة سمات $e_1, e_2, e_3, \dots, e_n$
(الحشف e_1 و اللزوجة e_2 والسّمك e_3 و الطول e_4 و اللسان المنشق e_5 و الأشجار
الجرداء أو القاحلة التى تطوقها الحية ... e_6 إلخ) حيث إننا إذا نظرنا إليها سمة
بسمة فلن نجد لها مقابلاً أو ترجمة فى المستوى الفعلى، بل إن تبريرها الوحيد هو من

خلال المستوى المتخيل " E الحية " أو بمعنى أدق فى الانفعال C (وهو انفعال وليس معنى) وهو النفور الذى تحدثه كلاً من هذه المرأة (A) وهذه " الحية " " E " عند الشاعر: وعلى هذا فإن "الزوجة" و "اللسان المشقوق" ... إلخ أى السمات التى عليها هذا الحيوان تزيد كلها من هذا النفور. ولكن يحدث العكس عندما يقول الشاعر بأن الحية (E) طويلة (e₁) فهذا لايعنى أن المرأة يمكن أن تكون طويلة وعندما يشير إلى الحية سميكة (e₂) فليس هذا تنويها بأن الشبه المقابل عند هذه المرأة هو أنها سليطة اللسان ... إلخ. فمن خلال هذه السمات التى توصف بها الحية نجد أنها لاتشير فى نهاية المطاف إلى سمات فى المرأة بل إنها قاصرة على الحية، أما الغاية الجمالية منها فليست إلا أن ينشأ لدى القارئ الإحساس العميق بالنفور (C) فيما يتعلق ببطلان القصيدة التى نحن بصدها.

سوابق التطوير اللامجازى فى الشعر الفرنسى

فى نهاية القرن التاسع عشر: بودلير وفيرلين وسامان

الصورة الإيحائية التى تشمل قصيدة بكاملها نجدها بالطبع عند بودلير: ففى قصيدته Spleen (رقم ٧٧) يقارن شخص الشاعر "بملك إحدى البلاد الممطرة" وهى صورة تتطور "بحرية من البداية إلى النهاية على النحو التالى:

إننى كملك على أحد البلاد الممطرة

غنى، لكنه عاجز، شاب ولكنه شيخ طاعن فى السن

لقد احتكر مايبديه نحوه المربون والمؤدبون من آيات التملق

فاعتراه السأم فى صحبة كلابه وغيرها من الوحوش

ليس هناك مايسرى عنه، سوى الصيد

وسوى شعبه المائت أمام شرفته
ولن تفرج عن جبين هذا المريض القاسى
الأغانى الهزلية التى ينشدها له نديمه المقرب إليه

إن أريكته المزينة بزهور الزئبق استحالت إلى قبر
والسيدات المتبرجات اللائى يعتبرن جميع الأمراء رائعى الجمال
يستطعن بها اقتناص ابتسامة من هذا الهيكل العظمى الشاب
إن الكيمياء الذى يصوغ له الذهب
لم يستطع أن يستخرج منه هذا العنصر الفاسد
وفى حمامات الدم المنحدرة إلينا منذ عصر الرومان
الحمامات التى يتذكرها العظماء عندما يتقدم العمر بهم
لم تستطع أن تتبعث الدفء فى تلك الرقة البلهاء
التي يتدفق ماء نهر السعير الأخضر ، بدلاً من الدم الأحمر .

(ترجمة : محمد أمين حسونة)

كان لهذا النمط من القصائد^(١١) انعكاساته فالسوناتا التى ألفها فيرلين بعنوان
(قصيدة طويلة) Lamqueur من مجموعة Jadis et maguère تبدأ هكذا "أنا
الأمبراطور الذى أتى فى نهاية عصر الانحطاط" وهى كلها تسير على نفس شاكلة
القصيدة التى شهدناها لبودلير وبالتالى فهى ذات تطوير "حر" للمستوى المتخيل
"الأمبرطور الذى أتى فى نهاية عصر الانحطاط:

أنا لأمبرطور الذى أتى فى نهاية عصر الانحطاط ،

الذى يتطلع إلى البرابرة البيض العظام وهم يملكون

منشدين القصائد المتشاقلة

فى أسلوب من الذهب حيث يتراقص خمود الشمس

(وتمضى القصيدة على هذا النحو الرمضى)

لم تكن السوناتة أول معارضة عند فيرلين لقصيدة بودلير، ففي ديوانه المعنون "احتفالات غرامية" Fetes Galantes كان "الشاعر قد كتب قصيدته الشهيرة "وضوح القمر Claire de lune حيث نلاحظ أن تقنية تفصيل السمات اللامجازية للمستوى المتخيل E هى نفس التى سبق أن عرضها لها، تقول القصيدة

إن روحك ماهى إلا منظر ممتاز

تزينه أفنعة وأوجه مستعارة

تعزف على العود، وترقص، ولعلها

حزينة فى أوضاع تنكرها الفاتنازى

وبينما هى تغنى فى نغمة منخفضة

للحب المنتصر والحياة السعيدة

لا تريد أن تحس بالثقة فى سعادتها

وتختلط أغنياتها بوضوح القمر

وإلى هدوء وضوح القمر الحزين والجميل

الذى يدفع العصافير إلى أن تحلم فوق الأشجار

وتنهمر النوافير من النشوة الغامرة

تنضم نوافير المياه الكبيرة والرشيقة

فى وسط المرمر .

وهناك مسار مشابهة يمكن لنا ملاحظته فى قصيدة لسامان Samain تبدأ بهذا البيت "إن روحى بمثابة طفل فى ثوب متأنق" غير أنه مسار يرتبط أكثر بكل من قصيدة Languueur وقصيدة Spleen أكثر من ارتباطه بقصيدة Claire de Lune؛ إذ نجد أنه يتم تطوير صورة "طفل فى ثوب متأنق" فى حوالى خمسة عشر مقطعاً إضافة إلى البيت القفل، وإليك البداية:

إن روحى بمثابة طفل فى ثوب متأنق

حيث ينعكس المنفى، الخالد والملكى

فى مرايا كبيرة قاحلة فى قصر قديم

مثل رواق منسى فى خليج صغير

نجد إذن أن الأمثلة الأربعة يتطور فيها المستوى التخليى E بشكل رمزى لدرجة أننا نجد فى ثلاثة منه (قصيدة Spleen و Languueur وقصيدة سامان) شبيهاً كبيراً فى الجو الذى تم استيحائه ، كما أن هناك صلات مثيرة للفضول بينها أو توافقاً فى المعجم: فكلمة ضجر "ennui" تتكرر فى الحالات الثلاث وخاصة فى تركيبة البداية، كما أن الأمثلة السابقة كلها متوافقة (أضف إلى ذلك يمكن للقارئ أن يرصد المنظور الجمالى الذى يتم من خلال المستوى E فى الأمثلة الأربعة (الملك والأمبراطور والطفل فى ثوب متأنق و المنظر المختار)

أنا مثل ملك ...

أنا الأمبراطور فى نهاية عصر الانحطاط ...

روحى مثل طفل فى ثوب متأنق ...

إن روحك بمثابة منظر مختار ...

معروفة لنا إذن علاقة سوناته فيدرلين بمدرسة "نزعة الانحطاط" *decadentismo* (١٢) لكننا نجد أن قصيدة بودلير السابقة على قصيدة فيرلين تسير في نفس المسار الذي تولى أمره فيما بعد أصحاب مدرسة "نزعة الانحطاط".

بعض الأمثلة عند خوان رامون خيمينث من تلك الصور اللامجازية:

نلاحظ أن شعر خوان رامون خيمينث (١٣) - في إطار الشعر المكتوب بالأسبانية - يتضمن أيضاً ذلك "التطوير اللامجازي" للمستوى المتخيل E

سوف يرتبط جذعي الجاف مع عشه الصحراوي

والعندليب الذي كان يتأمل صورته في البحيرة

سوف يصمت، إنه طيف بارد بين الأعصان الجافة

وقد تحول إلى رماد بفعل الشيخوخة

[ديوان: "مرثيات في الفاصل" قصيدة رقم ٨٢ ضمن "المختارات الشعرية الثانية"]

ويلاحظ في هذه القصيدة أن الأنا الخاص بالبطل (A) يقارن نفسه بجذع جاف (E)، ثم يتطور هذا الجانب التصوري في شكل عناصر ليس لها مايقابلها مجازياً في المستوى A : أى أن يكون هناك عش (e_١)، كما نرى الإشارة إلى الأعشاب (e_٢) وإلى القمر (e_٣).

ونعثر في ديوان آخر له "يوميات شاعر حديث الزواج" على قصيدة لها تركيب غريب ناجم عن استخدام هذه التقنية، غير أنها تكثر في الجانب التخيلي E من العناصر الثقافية والعناصر التي تعتمد على الكتب، فضخامة سطح مياه البحر تتم

مقارنتها بأقليم لامنشا La Mancha (E) وهو الأقليم الذى نراه فى القصيدة مرتبطا بدون كيخونه وتابعه سانشو e_1, e_2, e_3, \dots .

نعم، إنها منطقة لامنشا، ذات المياه

صحراء من عناصر سائلة

نعم. إنها لامنشا، المملة، والبلهاء

- صامت، وراء سانشو الحزين،

يكسوه السواد فى الغرب القانى، حيث لازالت السماء تمطر،

يمضى دون كيخونه، مع آخر خيوط النهار،

إلى قريته، بتوءدة، جائعاً

عبر أزمنا الغروب

أيها البحر، أنت سوق بلازجاج

أنت بحر، مثل مرآة وخزها العدم.

لقد أشرت فى السطور السابقة على هذه الأبيات إلى أن السمات e_1, e_2, e_3, \dots (دون كيخوته وسانشو .. إلخ) فى المستوى التخيلى E (أقليم لامنشا) ليس لها ما يقابلها على المستوى A (البحر) الذى هو ترجمة تفصيلية ومسهبية للسمات التى تميز المجاز.

السمات أو الصفات المتخيلة التى تهبط من المستوى التخيلى E على المستوى الوقعى A

لقد جئت بهذه الأبيات الخاصة بخوان رامون خيمينث ولم يكن مقصدي قط هو غرابة ما عليه من تشكيل فيه خلفية ثقافية، بل إن الغاية من وراء ذلك أيضاً هى أنها

تمثل بالنسبة لنا مرحلة الانتقال للحديث عن ظاهرة مختلفة هي واحدة من سمات الشعور المعاصر، وهي سمة تستخدم أحياناً في تكملة الظاهرة السابقة التي "يفترض" وجودها. والأمر هو أن هذه السمات، $e_1, e_2, e_3, \dots, e_n$ ، والتي يزداد عددها على المستوى التخيلي E، دون رابطة مجازية بالمستوى الواقعي A، تهبط مع هذا على المستوى A في بعض الأحيان، وبذلك يظهر هذا الأخير وهو يحمل السمات أو الوظائف ... إلخ التي هي سمات أصيلة بالنسبة للمستوى التخيلي E^(١٤) وهذه الظاهرة نادرة الحدوث في شعر روبين داريو R.Darío^(١٥)، وأكثر من ذلك ندرة عند أنطونيو ماتشادو^(١٦)، غير أنها تصبح واحدة من السمات عند خوان رامون خيمينث، أضف إلى ذلك أنها أمر معتاد عند شعراء جيل ٢٧ (١٩٢٧). وإلى جانب الأبيات السابقة المتعلقة بـ "البحر" = إقليم لامنشا - حيث التصوير هنا غير واضح بعض الشيء كما وأنه مثير للجدل - نجد صوراً شعرية أخرى متعددة وواضحة الملامح عند خوان رامون خيمينث

إنني مثل ذئب تحول إلى نعجة مرتعدة وخائفة

أعود إلى الريف، أنغو، بمراتي.

نجد المستوى الواقعي هو "الشعور بالمرارة" وقد ألصقت به سمات تعتبر من سمات المستوى التخيلي E وهو النعجة (وبالتحديد الذئب الذي أصبح نعجة): "يغو" "يعود إلى الريف" "مرتعدة ومفروعة". وهنا نجد أن النص يحمل في طياته إمكانية التفرّع في طريقتين: أحدهما أن السمة التي ل E والتي تنسب إلى المستوى A يمكن أن تعبر عن شيء في A إلا أن هذا التعبير يدخل دائماً في الدائرة اللاعقلانية، أي بشكل انفعالي محض (غير واع، ولذلك فإننا أطلقنا عليه "المعبر عنه الرمزي")، أما التفرّع الثاني أو الطريق الثاني هو أن تلك السمة قد لا تعبر عن شيء في A ويمكن فقط أن ترتبط بالمستوى E، وعلى ذلك فإن المرارة عندما "تغو" فإن ذلك يمكن يتوّه بأن هناك "شكوى" بالشكل الذي أقوله، إلا أن عبارة "العودة إلى الحقل" لا تكتسب تبرير وجودها إلا من خلال الصورة F وهي النعجة. وعندما يكون هناك تبرير على

المستوى الفعلى A فإن الاختلاف مع طبيعة المجاز يظل قائماً، وهذا الاختلاف يكمن فى لاعقلانية المعنى الذى ينسب إلى المستوى A (هذا يعنى أنه لا ينحصر فقط فى غيبة وعى القارئ بهذا المعنى، حيث يرد إلى ذهنه بالفعل محصوراً فى دائرة الانفعال) ويكمن الاختلاف أيضاً - كما أسلفت - فى أنه لا توجد ترجمة أو مقابلة فى المستوى A - ولو حتى لاعقلانية لكل واحدة من السمات $e_1, e_2, e_3, \dots, e_n$ التى تتسم بأن لها دلالة عقلانية فى المستوى A تحمل كلها نفس الدلالة (وهنا نخلص إلى أنه لا توجد فى المستوى A ترجمة تتمثل فى مقابلة كل سمة بمثيلتها التى تتوافر فى المستوى E وهى $e_1, e_2, e_3, \dots, e_n$ مثلاً هو الحال بالنسبة للمجاز). وهذا هو ما يمكن ملاحظته فى هذا المثال الآخر من شعر خوان رامون خيمينث، وهو مثال يفصح لنا أيضاً عن ظاهرة أخرى تتمثل فى أن بعض السمات التى يتم تطويرها على المستوى E "بشكل إيحائى" وتنسب إلى المستوى A يمكن أن تتعارض مع السمات الفعلية التى عليها هذا المستوى الأخير وبذلك تكون المفاجأة أكبر وهى لصيقة بهذه التقنية وواحدة من الغايات المرجوة منها.

تساقط الأوراق الجافة واحدة إثر الأخرى

من قلبى الزابل، الحزين والشاحب

فالقلب A الذى يتم تشبيهه بشكل ضمنى بشجرة خلال فصل الخريف يكتسب صفات الشجرة: إذ تتساقط أوراقه، كما أنه "ذابل" و "شاحب" غير أن الشجون الذى يُلصق بالقلب مضاد للون الفعلى للقلب؛ كما نرى هنا أيضاً - كما أسلفت - الطابع الشمولى الذى يجد فى المستوى A ترجمة لاعقلانية للسمات $e_1, e_2, e_3, \dots, e_n$ والتى تنسب إليه آتية من المستوى E، تتساقط أوراق القلب وأن يتسم بالذبول والشجون يعنى بشكل غير منطقي أنني قلت (المعبر عنه الرمزى) نفى الشئ وهو الحزن الذى عليه القلب.

وبالنسبة لحالة عدم العثور فى A على معنى، ولو كان لاعقلانياً، يناسب السمة التى انتقلت من E فإننى سوف أقدم مثلاً أكثر وضوحاً وبداية من المثال المتعلق

بصفة "المرارة" التي تعود إلى الحقل. هناك. قصيدة لخوان رامون خيمينث بعنوان "غرفة" (وهي تحمل رقم ٥٩ فى المختارات الثانية)، وهو يرى "الأشياء" فى هذه القصيدة على أنها "أشخاص" ورغم أن ذلك يمكن أن يكون نوعاً من إضفاء الحياة على الجمادات، وهى واحدة من الطرائق القديمة ولصيق بأدب العصور الوسطى، إلا أننا يمكننا أن نراه كتشبيه - فى محاولة تبسيطية - فى إطار الظاهرة التى نعالجها، وبذلك فإن ذلك التشبيه يصبح إيحائياً رغم أن بنيته تقليدية. الشاعر هنا يتحدث عن "أشياء" $A = \text{أشخاصا (E)}$

كيف يمكن أن يروق لهن

يروق للمرء، كيف يتم انتظارهن

وعند عودتنا كم يتسمن لنا

بعذوبة، وهن منشحات !

من الواضح أن سمات المستوى E الذى هو الأشخاص "الابتسامة وانفراج الشفاه" وهذا ما نسبته الشاعر إلى A "أى الأشياء"، إلا أن هذا لا يعنى أولاً يمثل شيئاً فى القصيدة بالنسبة لها رغم أن الأبتسام الذى يُنسب لها لا يخلو من معنى^(١٧).

أنواع مختلفة للظاهرة المدروسة: الصورة الشعرية القائمة على صفة يفترض

أنها مشتركة بالنسبة لطرفي المعادلة A و E رغم أنها فى حقيقة الأمر من لوازم E

يشكل هذا الصنف تنويع للظاهرة التى ندرسها، وهو القائم على أن المقارنة بين المصطلحين أو الطرفين A و E تقوم على سمة مفترضة للمستوى المتخيل E، ويفترض أنها واحدة من لوازم المستوى A فتنسب إليه ومن هنا هذه التنويع هى فى جوهر الأمر نفس ما تحدثنا عنه فى السطور السابقة.

عبير

وردي مثل الفجر

.....

ضحك، هادىء وأزرق

مثل سماوات المياه .

[خوان رامون خيمنث، الأعمال الكاملة "الدواوين الشعرية الأولى" طبعة أجيلا - مدريد ١٩٦٤ ص ٨٨٤].

يلاحظ أن التشبيهات التالية "عبير (A) " = " فجر (E) " و "عبير (A) " = "سماوات المياه" تحمل سمات توجد في المستويين التخيليين E (الفجر، كونه وردياً، وسماوات المياه كونها زرقاء) وتنتقل هذه السمات إلى A حيث يظهر "عبير أزرق". ولقد وجدت حالة واحدة فقط في شعر خوان رامون خيمنث، وهى التى أوردتها للتو إلا أن هذه الظاهرة سمة، وأذهب إلى أبعد من هذا للقول بأنها أمر معتاد، فى ديوان "سيوف كالشفاه" وديوان "الدمار أو الحب" للشاعر بيثنتى ألكسندرى.

أنت زرقاء مثل ليل يرخى سدوله

[من ديوان "الدمار أو الحب" قصيدة بعنوان "لا تبحتى، لا" مدريد - طبعة دار نشر Signo لعام ١٩٣٥ ص ١٣]

حيث يتحدث الشاعر فى هذا البيت عن فتاة من البدهى أنها ليست "زرقاء":
فما هو أزرق يمكن أن يتمثل فقط فى "الليل".

مقارنة الصور الإيحائية بالصورة التقليدية

فى إطار انتقال السمات من طرف إلى آخر فى نفس الصورة

يلاحظ أن الشعر السابق على الشعر العصر لم يكن يُنتج تلك الظاهرة التى تحدثنا عنها^(١٨) إلا أن العكس كان يحدث بشكل كبير وخاصة عند الشاعر لويس دى جونجورا: أى انتقال بعض سمات A إلى E، وهنا نتساءل لماذا وجدت هذه الظاهرة فى الشعر السابق ولم توجد فى الشعر المعاصر؟ علينا أن نبحث عن سبب هذا فى طبيعة الصورة الشعرية لتى أطلقنا عليها سمة التقليدية مقابلة لها بالصورة الإيحائية، والأمر هو أن السمات عندما تنتقل من A إلى B فإن وجه الشبه العقلانى بين A و B الذى هو قاعدة المعادلة التخيلية من النوع التقليدى، يتكثف، وهذا عكس ما يحدث بالنسبة للصورة الإيحائية أى عندما تنتقل إلى A السمات التى هى لصيقة ب E وبالتالى تقوم بتدمير أى وجه شبه منطقى حتى ولو كان قائماً بصورة فيها الكثير من المواربة؛ فإذا ما أطلقت لفظة "نهر" (E) على فتاة مستلقية على الأرض (A) وأضفت، كما سبق أن شرحت، أن هذا "النهر" كان "قصيراً" لاتجرى مياهه كما أنها متجمدة"، وهذه كلها عناصر ترجع إلى المستوى الواقعى A ("الفتاة المستلقية") فإننا سنجد أن وجه الشبه المنطقى بين طرفى التشبيه A و E قد اكتسب دعماً وقوة؛ أما إذا ما أطلقت صفة "الشاحب" على القلب فى الحالة التى نتحدث عنها فى شعر خوان رامون خيمينث (تتساقط الأوراق الجافة واحدة إثر الأخرى / من قلبى الحزين، الذابل والشاحب) فهذا لايساعد على راحة العقل، بل نجد أن ذلك يمثل تحدياً ومبعث قلق نظراً لتصوير واقع ظاهرى وكذلك، وهذا هو المهم، تأجيل لواقع يتسم بالتكثيف والتناقض : أى أن قلبنا الأحمر اللون أضحى "شاحب اللون"

بداية الصور الإيحائية.

نجد أن هذا النوع من الصور الشعرية يظهر فى شعر القديس خوان دى لاكروث^(١٩) وبذلك يترك لنا سابقة عبقرية، وعندما نقلب صفحات الشعر الاسبانى نجد هذه الصورة الإيحائية واضحة فى شعر خوان رامون خيمينث، وعلينا ألاّ نشعر بالاستغراب لهذا إذ من الطبيعى أن نجدها فى هذا الشاعر متواترة بدرجة نسبية أى "التطوير الإيحائى" للصورة الشعرية، وكذلك نجد "السمات التخيلية المترتبة عليها" فى شعره من خلال صور شعرية إيحائية بدون تطوير. ها نحن نعرض مثلاً لذلك.

كل الورود البضاء التى يمكن أن تحيط بقدميك
وددت لو أن روحى هى التى أنبتتها
(.....)

وددت أن أكون شاطئاً زهور على النهر
حتى أكون برفقتك، وحتى أظل مفتوناً بك،
المشهد، الذى لا يحمل اسماً، لعينيك، التائهتين
المياه التى تفرض الحصار النهائى لشفتيك
أرض منتصف النهار، حيث كنت ترتاحين
الحمامة الخالدة التى تمسك بها يداك

[القصيدة ١٦١ من المختارات الشعرية الثانية]

نجد أن التصوير الإيحائى هو على النحو التالى رغم أنه جاء فى شكل اختياري:

أنا (A) = حمامة خالدة تمسك بها يداك (E)

حيث إن المستوى E يتضمن تركيزاً - بشكل لاعقلاني - على "الكمال المثالي" الذي يصبو إليه الأثنا لبلوغ الكمال وهو أمر قابل للحوث في رغبته بالنسبة للمعشوقة (٢٠).

أعتقد أن من المهم القول أن هذا الصنف من الصور الشعرية يظهر - ولو بوضوح على الأقل - في شعر كل من أنطونيو ماتشادو وشعر روبين داريو، فهي رغم ندرتها إلا أننا لانعدمها عند بودلير. وليتأمل القارئ كلا من قصيدته بعنوان حديث "Causerie" (رقم ٥٥) وقصيدته Spleen (رقم ٧٧) وكذلك قصيدته الفنارات Les phares وهكذا أنقل من القصيدة الأخيرة الفقرات الثلاث التالية لما لها من دلالات مهمة:

"روبنس" نهر النسيان، حديقة التكاسل

وسادة اللحم الرطيب، النائبة عن شعور الحب

لكن الحياة تدب فيه بلا هوادة

كالهواء في الفضاء، وكالماء في اليم

"ليوناردو دي فينشي" مرآة عميقة مكفهرة

تنعكس في ظلالها صور الملائكة الرائعة

يتسمون ابتسامة عذبه، مفعمة بالغموض

وقد اكتنفتها أكوام الجليد، وأشجار الصنوبر

"رامبراندت" تتردد فيه الآهات والتنهيدات

ولا يزينه إلا صليب كبير

من هنا تتصاعد الصلوات والبكاء والنحيب وسط أكرام القاذورات

ثم سرعان ما يخترفه فجأة كالسهم الخاطف شعاع من أشعة الشتاء

من ترجمة محمد أمين حسونة لديوان " أزهار الشر "

وكما نرى فى الأبيات التى سقناها (وكما يمكن أن نرى فى باقى الأبيات التى لم ننقلها) فإن كل فنان يقتزن بمصطلح ما - أوعدة مصطلحات، وصلته بالمصطلح الأول صلة انفعالية محضة.

نجد هذه الصور الإيحائية أيضاً فى السوناتة الشهيرة "الحروف المتحركة" ("Voyelles") لرامبو، إلا أنها تقوم على شبه حسيّ Sinestésias فيه شطحات كبيرة وبالتالي تصبح غير مقبولة شعرياً (رغم أن رؤيتى النقدية يمكن أن تثير استغراب البعض)، فحروف الحركة أو e و a تتسم بأن لها تداعيات هى الوضوح (إذا ما كان السياق يناسب ذلك) ، أما كلا من حرفي O و U (فى نفس الظروف) فتداعياتها هى العتمة، ورغم أن هذه الحروف فى السوناتة المذكورة تدخل فى إطار اللغة الفرنسية وليس اللغة الأسبانية، إلا أن الأمر لا يطرأ عليه تغيير جوهري، وهنا نتساءل لماذا حرف "A أسود" وحرف "I أحمر" وحرف "U أخضر" وحرف "O أزرق" (حيث أن حرف "E" يُنسب إليه لون مقبول وهو "E" الأبيض) ؟ أضف إلى هذا "الخطأ" (لنقل أنه كذلك) فى الانطلاق، فإن كافة العناصر تتطور مصحوبة بكثير من الخيال كما أنها تسبق عصرها بدرجة كبيرة ولنأخذ من هذه القصيدة هذا المقطع الذى يقول:

A أسود، E أبيض، I أحمر، U أخضر، O أزرق: إنها الحروف المتحركة،

وأنا يمكن أن أقول فى أى يوم إن مولدكم نابض .

A أسود متحذلق، مزين بخال برّاق

يدور حول مجموعة من القذارات المرعبة .

نرى إذن بوضوح أن الصور الشعرية الإيحائية تبدأ من البيت الثالث فى كل
فقرة الألف، أسود ..الخ A,noir

الصور الشعرية الإيحائية بوصفها محصلة للاعقلانية والذاتية المعاصرتين

لماذا تظهر هذه الصور الشعرية فى شعر القرن العشرين (وتلك الأخرى المرتبطة
بها والتي سوف أتحدث عنها فيما بعد) ؟ أى علاقة لها بالنظام المعاصر الذى يقوم
- كما قلت فى مناسبة أخرى^(٢١) - على الفردية وعلى الإغراق فى الذاتية ؟ إن الإغراق
فى الذاتية *Intrasubjetivismo* أو المثالية المتطرفة تؤديان كما نعرف إلى أن يتركز
اهتمامنا بالعالم فى كونه مجرد مثير لردود الفعل النفسية، أى أن العالم على شاكلته
المعهودة ليس له وجود وتحل محله تأثيراته فى داخلى، ولما كنتُ شاعراً فإن المحصلة
الناجمة عن ذلك هو أن بوسعى الإتيان بصورة شعرية لايهم فيها العالم وإنما المهم
هو انفعالى به. وهنا نتساءل أى قيمة فى وجود وجه الشبه من عدمه بين طرفى
التشبيه A و E ؟ إن طرفى التشبيه المذكورين هما الأمر المرفوض أى العالم، كما أن
وجه الشبه من عدمه بينهما - وهو ما اعتبره أمراً غير مهم - يتأخر عن انفعالى.
فإذا ما كان A و E قد أثارا عندى مشاعر متشابهة يمكن لى أن أقرنها من خلال
معادلة تخيلية إن هما يتشابهان عندى بصفتى بطلاً للمثالية. فالصورة الإيحائية التى
هى شكل للاعقلانية المعاصرة تنبثق من الإغراق فى الذاتية مثلها مثل اللاعقلانية.

السبب الذى أدى إلى اللاعقلانية اللفظية التى هى من سمات العصر الحاضر

إذا انتقلنا من عملية التحليل النوعى للصور الشعرية الإيحائية إلى الدخول فى
رؤية عامة فإننا يجب أن نضيف على الفور بأن اللاعقلانية اللفظية، التى هى سمة من
سمات الشعر المعاصر، هى - فى نظرى - محصلة الإغراق فى الذاتية *Intrasubjeti-*
vismo الحاد فى الوقت الراهن، وسوف أبرهن على السبب فى رؤيتى للأمر على هذا

النحو. إن الإغراق في الذاتية يمكن أن يتلخص في المقولة "إن العالم لا يهتم، بل المهم ما يحدث من تأثيرات في داخلي"، غير أن ذلك العالم وكل ما يوجد به من أشياء يتم التعبير عنها من خلال لغة ذات مضمون Conceptual (أى ذلك الواقع "تراييزة" أصبح ممثلاً في كلمة تحمل مضمون "تراييزة" ... إلخ)، وهنا نجد أن العالم وكل ما فيه من أشياء يظهر في هذه اللغة الدلالية، وتصبح هذه اللغة كأنها السفير الوحيد والممثل الوحيد الذى يتمثل أمام عقلنا فى تعامله مع الواقع. ومن هنا يمكن القول بأن المعادلة التالية سليمة من الناحية اللفظية

العالم (ماي تضمنه) = لغة مفاهيم

وإذا كان الأمر على هذا النحو، فإن ما يحدث للعنصر الأول من عناصر الصورة الشعرية يجب أن يحدث للآخر، وهنا نجد أن الإغراق في الذاتية Intrajetivismo يكمن فى أننا نؤكد للعالم مكاناً ثانوياً فى الدائرة تُدرج أولوياتنا، كما نقوم فى الوقت ذاته بمنح أو وضع الانفعالات الذاتية الناجمة عنه الأولوية الأولى فى نفوسنا؛ وإذا ما إتضحت صحة تأملاتنا حتى هذه اللحظة وجب علينا أن نتوجه بالضرورة إلى العنصر الآخر من عناصر المعادلة لنقول عنه نفس الشيء الذى قلناه بالنسبة للأول، ولذلك فمن خلال الرؤية الذاتية نجد أن الانطباع الذى تحدثه فينا اللغة الدلالية هو الذى يكتسب الأهمية، وليس اللغة الدلالية فى حد ذاتها. وعلى ذلك فإن استخدام الكلمات على أساس ما تحدثه فينا من انطباعات أو انطباعات، وليس فقط لدلالاتها، هو ما أطلقنا عليه "اللاعقلانية اللفظية" بحيث أن ذلك الأخير - كما بدأت القول - هو نتيجة مباشرة، وربما كان الأكثر أهمية، للإغراق فى الذاتية الذى نتحدث عنه. ويمكننا تلخيص كل هذا بإيجاز فيما يلى: إن ما يهم فى الرمز هو الانطباعات أو الانفعالات التى تحدثه الكلمات لدينا (الإغراق فى الذاتية) وليس ما تشير إليه تلك الكلمات من معانى موضوعية، سواء كانت غير موجودة (رمزية اللواقع) أو كانت موجودة تحتل المرتبة الثانوية (رمزية الواقع). والإغراق فى الذاتية المعاصر (الذى هو ثمرة الفردية الحادة فى عصرنا) هو السبب فى ذلك التوجه نحو الترميز^(٢٢).

الهوامش

(١) لا يوجد وجه شبه يجمع بين العصفور وبين قوس قزح الذي يتحدث عنه النص، بل أن هذين العنصرين، في الأساس لايتشابهان على الرغم من أنهما يتطابقان في هذا النوع من الصور وما قلته بشأن هذا المثال قابل للتعميم بالنسبة لكافة الحالات الخاصة بالصور الشعرية الإيحائية.

(٢) العنوان هو: السريالية الشعرية والترميز.

(٣) بالنسبة لهذا الكتاب الذي ذكرته، نجد أنني أشرت في رقم (٢) من الهامش إلى الآلية النفسية التي من خلالها يتمكن القارئ من أن يباعد ترميزاً واحداً من هذين التسلسلين: وبالتحديد ذلك الخاص بالرمز "قوس قزح" وهنا يشعر القارئ أن هذا المصطلح الأخير يرمز إلى "البراءة" التي توجد في العنصر الآخر أي في الطرف الآخر من الصورة وهو "العصفور".

(٤) صدر للنائد خ.أ. مارتنت J.A.Martinez مؤخراً كتاب بعنوان "سمات اللغة الشعرية"، [جامعة أوبيدو، ١٩٧٥م ص ٤٠٦] يعترض فيه على التحليل السابق (رغم أنه يعتبره، على الشكل الذي صدر فيه من خلال كتابي "نظرية التعبير الشعري" [الطبعة الخامسة - دار نشر جريدوس] أنه يتضمن بعض التنويعات التي لا تدخل تعديلاً على الموضوع بشكل جوهري) وهذا رأى أثار عندي شيئاً من الاستغراب، ورغم أنه ينقل نصاً لي يقول ".... وهكذا فإن شاعراً في الفترة المعاصرة يمكن أن يتحدث عن عصفور صغير فأى حالة ستكون وله ريش ألوانه شبيهة بألوان الطيف

عصفور مثل قوس قزح

إذا كان كل من العصفور وقوس قزح قد أحدث فيه نفس الأثر وهو "الحنان" إلا أن تعليقه على التحليل الذي قدمته يبدأ بـ

"ورغم أن هذا النص، الأقل إثارة للاستغراب مقارنة له بالنص الأول الذي يتضمن تحديداً [للصور الشعرية الإيحائية] ، هو نص لكارلوس بوسونيو ناقدًا، فإنه من المبالغة المفرطة العثور على وجه الشبه الموضوعي في البراءة المشتركة التي عليها كل من العصفور وقوس قزح في الوقت الذي نجد فيه وجه الشبه بدهي وموضوعي عند أي قارئ (ألا وهو كثرة الألوان وحيويتها)".

وهنا أقول بشأن هذه الاعتراضات إنها تثير استغرابي الشديد، فمن المثير للالام أن يكون مارتنت الذي هو على ما يبدو عضو هيئة تدريس في جامعة أوبيدو - قد فهم كلماتي بعكس القصد منها، وربما - على ما أعتقد - عكس مافهمه أي قارئ. لقد كتبت بوضوح أن هذا العصفور الذي يمكن أن يقول فيه شاعر معاصر البيت التالي

عصفور مثل قوس قزح

بأن ريشه ذو لون ضارب للشبهة وهذا طبقاً لما يعترف به مارتينث نفسه بأن أورد في متن بحثه فقرة من كتابي. ولما كان العصفور الذي هو محل النقاش ذا لون أشبه فعلياً أن ننطلق من هنا للحكم على التحليل الذي قدمته؛ فإذا ما أكدت أن للعصفور ذلك اللون فمن المفترض أن القارئ يعرفه من خلال السمات وكذلك من خلال عنوان القصيدة "إلى طائر الدوّري" حيث إن اللون متجانس وغير برّاق ورمادي، غير أن الأمر هذا بالنسبة لمارتينث هو أن "اللون الأشهب" يعني، كما يقول لنا، "تعدد الألوان أو الألوان الزاهية". وبالتالي من خلال هذه الطريقة الفريدة في القراءة يصل مارتينث إلى خلاصة تقول بأن الصور الإيحائية غير موجودة وأنني على الخطأ محض فيما أقول. ومن خلال تحليلات شبيهة بما ذكرنا سستمخض عنها بالنسبة له أحكام تقول بعدم وجود أشياء مثل "الإيحاء" أو "الرمز"، فهي بالنسبة له الصور الشعرية المعتادة منذ أن تحدث عنها هوميروس؛ والفارق هو أن هناك صور شعرية تفصح عن المستوى الواقعي (على نمطية "شعرية من ذهب") وأخرى لاتفصح عنه (على النمطية ذكر "نجوم" محل "العيون") وهذه الصور الشعرية يطلق عليها مارتينث (in Paresentia أي في الحضور) على الأولى و in absentia أي في الغياب على الثانية.

معنى هذا أن خ.أ.مارتنث تمكن بجرّة قلم وباندفاع سبابتها من تقويض كل هذا البناء الثوري المعاصر للصورة الشعرية، أي الرمزية الفرنسية وكذلك كل إنجازات المدارس الطليعية بما في ذلك السريالية (فهى ليست إلا ترميزاً). فكل هذا في نظره عبارة عن تمثيل ماهو معتاد دائماً: أي استخدام الصور الشعرية التقليدية غير أنها أقل معجمية (ص ٤١٧). وعندما كان الرمزيون يتحدثون عام ١٨٨٥م عن أن الرمز هي أمور مختلفة تماماً عن المجاز والتشبيهات السابقة فلم يكن هذا إلا حلمًا، وعندما نرى أن كلاً من كانط وجوته ، وفرويد ، ويونج ، وميتزلانك ، ويلورث Wheel Wright، وآخرين غيرهم، كانوا يعنون بالبعد اللاشعوري للرمز، هم أيضاً مخطئون؛ وعندما يشير كل من سقن هو هانس وبالاكيان، وآخرين غيرهما، إلى الغموض الذي يلف المعنى في هذا النوع من المواد اللغوية فهم مخطئون، وعندما يؤكد Amiel، وألف غيره، أن الرمز الحقيقي لا بد أن يتضمن معنى خفياً، وعندما يتم الوعي به يفقد فعاليته فهو أيضاً يرتكب خطأ كبيراً، ليس هناك شيء من هذا: الرمز لا يوجد، إن الجرأة ليست أمراً هيناً وهي هنا تجاوز كبير يقول بإنكار كافة الموروث النقدي بالنسبة لهذه الصورة الشعرية.

وإذا تحدثنا على المثال الذي سقناه وهو الخاص "بالعصفور" فهذا من محض اختراعاتي، وهنا نجد أن ذلك أمر ليس فيه شيء من التجاوز فقد ألفت ونشرت عشر كتب في الشعر قبل طبع كتابي "نظرية التعبير الشعري" الذي اطلع عليه مارتينث. ومن هنا وانطلاقاً من الممارسة الطويلة الأمد التي لى في هذا المجال فإنني أكدت أن أي شاعر من شعراء اليوم يمكن أن يكتب عن عصفور "رمادي" وصغير الحجم في بيت من الشعر قبل الذي نحن بصده (والبرهان على ذلك سهل إذ على الباحث المذكور إبن مدينة أوبيدو أن يسأل في ذلك الشعراء أنفسهم وكلما كانوا من الكبار كلما كان ذلك أفضل) وهو بيت من الشعر يصعب على أي من الكلاسيكيين أن يتخيله/ ويرد ذلك هو القواعد المنطقية والعقلانية التي كانت تسيطر عليها البوطيقا آنذاك والتي لازالت ثابتة لم تتحرك في نظر مارتينث وهذا مثار استغرابنا.

ومع كل ماسبق وعدم ضرورة الإسهاب فإنني سوف أشرح السبب الذي من أجله استخدمت في كتابي "نظرية التعبير الشعري" وذلك النص أو البيت الذي ابتدعته من بين بنات أفكارى خلافاً لأبيات شعرية أخرى كثيرة كان يمكن لها أن تطفر إلى سن القلم (وهي أبيات غير قليلة تلك التي قمت بتحليلها في صفحات لاحقة

على تلك التى أشار إليها ماتينث). الأمر ببساطة هو إبراز الفارق بين البعد التقليدى للصورة الشعرية الموروثة والصورة الشعرية المعاصرة، ولما كنت قد نقلت كذلك بعض أبيات من أشعار الأسباني لويس جونجورا التى يتحدث فيها عن "الطائر فينكس" الذى يطلق عليه "قوس قزح وهى

إن طائر جزيرة العرب الذى يبدو طيرانه

مثل قوس مجنح هو طائر من السماء

ليس محدباً وإنما هو ممتد

كان مقصدي مقارنة هذه الأبيات ببيت من الشعر لواحد من الشعراء المعاصرين الذين يمكن أن يستخدموا نفس التشبيه (عصفور = قوس قزح) وذلك حتى يتضح بجلاء الفارق فى الموقف الجمالى الذى هو السمة المميزة للشعر المعاصر مقارنة له بكافة الإنتاج الشعرى السابق؛ ولما كان من الصعب العثور على بيت من الشعر يتوافق بالضبط مع التشبيه الذى أتى به جونجورا ونختلف معه فلم يكن أمامي إلا أن أبتدعته مثلما يمكن لأى شاعر أن يفعلها.

إن خ. مارتينث يتسم بقدراته اللغوية الممتازة، ولهذا السبب أردت أن أرد عليه فى هذه السطور، ذلك أن كتابه (الذى يأتى فيه بمئات من أبيات الشعر من إنتاجى وهذا ما أشكره له كثيراً) إنما يؤكد لكى تقترب من دراسة الشعر لا يكفي فقط أن تكون على علم بعلم اللغة رغم أهمية ذلك، وإنما من الضروري أن نضع فى الاعتبار - على وجه الخصوص - عملية الإعداد والحس الأدبيين، إذ هما من أبسط الأدوات للتوصل إلى أى من الغايات بشأن الأدب سواء كان شعراً أو نثراً، ولو أن الشعر هو الذى يكتسب الأولوية الأولى. ولو حدث عكس ذلك لتعرضنا لمخاطرة تتمثل فى الوقوع فى تحليلات بعيدة بالكامل عن الروح الحقيقية للعمل الذى نقوم بتحليله.

(٥) المرموز C هو - فى مبدأ الأمر - شئ فريد، غير أنه يحدث أحياناً أن يتسم السياق بالتعقيد الأمر الذى يجعل رامزا معينا "يؤدى إلى أكثر من عملية لاشعورية X، أو عملية تتعلق بالقارئ؛ ومن هنا فإن "الرموز" الواحد أو ما هو أكثر من ذلك، يتسم بالتعددية. إن ما أريد قوله هو أن كل عملية لاشعورية لها أمر فريد واحد كرموز، وإلا فإن "المعبر عنه الرمزى" وكذلك السمات الواقعية التى تقود إلى المرموز الفريد عادة ما تكون متعددة أى (B₁, B₂, B₃, B_n) وليست واحدة.

(٦) هذا الأمر يمكن أن يطلق على الصور الإيحائية سواء كان للرؤى أو للرموز المتجانسة. أما الرموز غير المتجانسة فلها شأن آخر ربما تمكنت من مناقشته فى موضع آخر

(٧) هل يمكن لخوسيه مارتنت (انظر الهامش رقم ٤ فى هذا الفصل) أن يعثر على وجه شبه واقعى بين "الطر" وبين "ما يحدث فى الماضى" ؟

(٨) انظر داماسو لونسو "شعرية القديس خوان دى لا كروث" صادر عن المجلس الأعلى للأبحاث العلمية - معهد أنطونيو نبريخا - مدريد عام ١٩٤٢ ص ٢١٥ - ٢١٧.

(٩) إذ ما قام شاعر بتشبيه "يد" A بالثلج E ، ثم قام بعد ذلك بتطوير المستوى E الذى هو الثلج بأن يقول "ثلج يتساقط من السماء فى الأيام الشديدة البرودة" فإن وجه التشبه الذى يربط الثلج E باليد A يزول، فاليد يمكن أن تشبه "الثلج" لكنها لا تشبه الثلج على النحو الذى صورته بالشكل المذكور، وهذا يحدث

دوماً، فالشعر A يمكن أن يشبه الذهب E لكنه لا يشبه "الذهب الذى تم سكّه على شكل عملة تحمل فى أحد وجهيها صورة للملك الأسباني كارلوس الثالث" إنه تطوير للمستوى E من خلال سمات مختلفة عن تلك التى يجب أن تكون؛ "فالتلج" (أو الذهب) يشبه "اليد" (أو الشعر) ووجه الشبه هو اللون، وليس فى تساقط التلج من السماء أو فى الذهب على شكل مسكوكة، إن تطوير المستوى "E (التلج)" "الذهب" يجعل اللاتشابه واضحاً بين A، E.

(١٠) كما أطلق عليه ويطلق عليه المجاز أى على ذلك التعبير اللغوى الخاص بمفهوم مجرد وذلك من خلال عنصر محدد فانظر جليبرت دوران. العمل المشار إليه سابقاً (ص ٩ - ١٩). انظر أيضاً فرناندو لاثارو "قاموس المصطلحات اللغوية" مدريد - طبعة جريدوس لعام ١٩٦٨م ص ٢٤ - ٣٥ ويلاحظ أن كلا مفهومي المجاز يرتبطان ببعضهما البعض والأمر فى نهاية المطاف ماهو إلا مفهوم واحد ينظر اليه من منظورين.

(١١) نجد عند بودلير حالات أخرى من تلك الاستخدامات اللامجازية التى تشبه ما ذكرته منذ قليل أنها أقل وضوحاً وإليك البيتين التاليين من سوناتته المعنونة "حادثة" Causerie (رقم ٥٥)، ويقول :

إن قلبى مثل قصر أتلغه الضجيج

المرء فيه ثمل، ومقتول، ومحمول على أفراس

حيث نلاحظ أن البيت الثانى هو إمتداد إيحائى للمستوى E الذى هو قصر تالف بواسطة الضجيج وليس للسمات الثلاثة الأخرى دلالة إلا الإشارة إلى المستوى E .

(١٢) انظر تعليق لودانتك على هذه السوناتة فى طبعة Pléiade (فيرلين: الأعمال الشعرية الكاملة باريس - دار نشر جليمار مكتبة Pléiade لعام ١٩٦٢م ص ١١٥٨، يبدو أن المحلل لم ير العلاقة بين هذه السوناتة وبين بودلير ولا بينها وبين سامان، ورغم ذلك فإنه يتحدث عن المناخ العام الذى هو "الانحطاط" عن التأثيرات التى أحدثها فيرلين منذ أن ظهرت للوجود سوناتته الشهيرة عن الشعراء المنحطين.

(١٣) لم أتمكن من العثور فى شعر أنطونيو ماتشادو إلا على مثالين، وتمكنت من العثور على أربعة أمثلة عند روبين داريو، وسوف أذكرها بعد ذلك فى الهامش رقم ١٥ ، ١٦ من هذا الفصل، والأمر هو أنها تأتى فى شكل مختلف سوف أتحدث عنها.

(١٤) وأضح ذلك الفرق بين هذه الظاهرة وبين ما أطلقت عليه فى موضع آخر مسمى "انتقال الصفات". ونرى هذا الأخير فى بيت شعر للوركا ("الشقشقة ألوانة الصفراء لعصفور الكتارى") حيث نجد الصفة التى انتقلت هى ("الصفراء") وهى صفة أتت من جزء قريب هو صفرة "الريش" حيث انتقلت من هذه إلى الشقشقة لعلاقة الجوار. وبالنسبة للظاهرة التى نتحدث عنها فى المثال فإن السمة التى انتقلت لم يحدث لها ذلك بسبب علاقة الجوار بل من خلال المقارنة ($E = A$) أى أن ما هو من سمات E ينتقل إلى A؛ ومن جهة أخرى هناك فارق بين هاتين الظاهرتين وبين المشاركة الحسية Sinestesia وهو أن هذه الأخيرة لها معنى لاعقلانى بينما نجد أن المعنى الخاص بكل واحدة من الظاهرتين المشار إليهما هو منطقى من حيث المبدأ؛ والأمر هو إشارة إلى المكان الذى انتقلت منه الصفة، كما أن الصفة اللواقعية فى المشاركة الحسية Sinestesia (صفة السواد فى عبارة "أصوات سوداء") هى من ابتكار الشاعر أما فى الظاهرتين الأخرتين فإننا نجد أن الصفات اللواقعية لها تبرير واقعى: أحدهما هو فى التجاوز، والآخرين من خلال المقارنة

(واحدة، واحدة تتساقط الأوراق الجافة / من قلبي الأصفر والمتآلم - خوان رامون خيمينث). نرى إذن أن عبارة "قلب أصفر" نجد بعدها المنطقى من خلال المقارنة بين القلب A وبين شجرة خلال الخريف E ذات الأوراق الصفراء، أى أن هناك تنويها بإصفرار الشجرة.

(١٥) عثرت على أربعة أمثلة فقط فى أشعار روبين داريو "فكرتك بها براكين وتلقى بالحمم" (قصيدة سلبادور دياث ميرون - ديوان أزرق) (عندما ملأت القصور بالروائح / زهرة بويعبادور الملكية والمختالة) (كان هواء لطيفاً) "نور ينتزع أكثر تلالق أحمر / من الماس الرهيب للغيرة (إطراء العيون السوداء لطوليا) من كتاب " كتابات نثرية جريئة" و "حيث أن الفكرة - الجوهرة نيراسها الجمرة" (مديح ... فى كتاب " كتابات نثرية جريئة". وما سوف أتحدث عنه هو المثال الأول: فالفكر A لدياث ميرون (يقول روبين داريو) يتسم بالقوة كأنه الجبل ويتسم بالتوقد كأنه حمم بركانية/ ومن هنا نجد مقارنة مغلقة بين بركان E له فوهات e . وهذه السمة للبركان هى تطوير مستقل للمستوى E الذى ينتقل إلى المستوى الواقعى A وهو الفكرة أو فكر الشاعر المكسيكى.

(١٦) وعند أنطونيو ماتشادو وجدت هاتين: إحداهما فى القصيدة رقم ٧٤

الأرض عريانة

والروح تعوى فى الأفق الشاحب

كأنها أنثى ذئب جائع.

وهناك مثال آخر، تضمه قصيدة كاملة هى رقم ٢٢

على الأرض المرة،

طُرقُ للحلم

ودهاليز، ودروب متعرجة،

وحدايق مزهرة وفى صمت وفى الظل؛

سراديب عميقة، وسلالم فوق النجوم

وحوامل الآمال والذكريات.

أشكال صغيرة تمر وتبتسم

- إنها اللُّعبات الحزينة لعجوز-

صور صديقة

عند الأنحاء المزهرة للدرب

وأوهام وردية

ترسم طريقاً . بعيداً.

نجد في المثال الأول أن العواء الذي هو سمات المستوى E التي هي الذئبة ينتقل إلى المستوى A الواقعي وهو الروح. أما المثال الثاني فهو عبارة عن مقارنة الحلم (المستوى A) بالمشهد العام (E) وكذلك بعناصره التي هي $e_1, e_2, e_3, \dots, e_n$ به دروب وحدائق ... إلخ) التي تنتقل إلى المستوى الفعلي A (الحلم).

(١٧) يتجه الشعر المعاصر إلى البحث عن إحداث المفاجأة اللهم إلا بعض الاستثناءات وبالنسبة للشعر الأسباني فالاستثناء هو أنطونيو ماتشادو حيث إن الانفعال عنده ينبع في الأساس من خلال الدقة أكثر منه خلال المفاجأة (ورغم ذلك يمكن أن يثير المفاجأة لدقته).

(١٨) لكن ذلك يوجد في الدعاية في شعر الباروك. وقد أوردت في كتاب لي بعنوان "شعر بيثنتي ألكسندري" (مدريد ١٩٦٨ - جريدوس ص ٢٢٤ - ٢٣٥) بعض الأمثلة من الكوميديا الأسبانية ومن كتاب El buscon لكيبود. ومن الأمثلة الأكثر خفة ذلك المثال الذي أوردته من العمل المسرحي La devocion de la cruz لكالديرون دي لباركا، حيث يتحدث أحد الظرفاء، واسمه خيل، إلى حمارته على النحو التالي:

(اليوم الأول - المشهد الثاني)

كنت الأكثر شرفاً

بين حمارات القرية،

فلم يجده أحد أبداً

وأنت بصحبة السوء

إذن، هل هي متغطرة وفاجرة ؟

لكنني أجزؤ على القسم

بأنه لم يشاهدها أي حمار

تطل من النافذة.

نجد أن المستوى الواقعي A (ذا البعد الكوميدي) وهو الحمارة العفيفة" تتم مقارنته بطرف آخر متخيل وهو E "أي المرأة العفيفة". فالعفيفات في ذلك الزمان لم يكن يطلن من النوافذ ليشهدين الرجال الذين يختالون عجباً، وتلك الصفة، e التي هي من سمات المستوى اللاواقعي، تنتقل إلى الواقع: أي أن الحمارة لن تطل هي أيضاً من النافذة.

نعثر أيضاً على مثال مشابه للسابق عند Rojos Zorrilla فالظريف كابايروا في مسرحية "اللعبة بين البلهاء" يحاول أن يشتت انتباه السيد/ لوكاس الذي يريد دخول غرفة زوجته حيث يعاشرها السيد/ بدرو. وحتى يتمكن من ذلك يهاجمه من نقطة الضعف عنده وهو أنه يكتب كوميديات:

كابايروا: بالجمال ما كتبت

أود أن تقرأ على مسرحية ؟

السيد لوكاس: فى منتصف الليل ؟

كابايّرا: نحن فى فصل الصيف

السيد لوكاس: لكن أين سأسمعك إبّاهـا

كابايّرا: فى ذلك البئر، وسوف

تكون شاعرا سامريا

فالمستوى الواقعى A يتمثل فى أن السيد لوكاس يقرأ على ذلك الشخص كوميديا إلى جوار بئر، أما المستوى المتخيل E فهو عبارة عن امرأة سامرية تقدم المياه للمسيح إلى جوار بئر. وهنا نجد أن السمات التى عليها E (أى من سامرا) تنتقل إلى A وهو أن السيد لوكاس سوف يكون هو الآخر سامريا (e) .

(١٩) انظر الجزء الأول من كتابى "نظرية التعبير الشعري" (جريدوس - مدريد ١٩٧٠) وعنوان الفصل هو "القديس خوان دى لاكروث شاعر معاصر" وبالتحديد ص ٢٨٧ - ٢٩٣

(٢٠) انظر التحليل التفصيلى لهذا المثال فى كتاب لى بعنوان "السرالية الشعرية والرمز".

(٢١) انظر الهوامش ١، ٢، ٣ الواردة فى الفصل الأول من هذا الكتاب. أضف إلى ذلك انظر كتابى "نظرية التعبير الشعري" الطبعة المشار إليها، الجزء الثانى فى ص ١٦٦ - ١٦٤ و ١٨٠ - ١٨٤.

(٢٢) إن الفردية هى شعور أخذ فى التزايد - بلا توقف - ابتداء من القرن الثانى عشر (وربما بشكل قوى اعتباراً من منتصف القرن السابق، حيث تم فتح باب تجارة البحر الأبيض المتوسط من جديد أمام الشعوب المسيحية، وترجع أسباب هذا التزايد (انظر: نظرية التعبير الشعري - الجزء الثانى - الفصل ٢٥ بعنوان المضمون التاريخى للاتصال) إلى مايلى :

(١) تطور التجارة والصناعة خلال الفترات المشار إليها وما يترتب على ذلك من نتائج اجتماعية مهمة للغاية (حيث ظهرت البرجوازية ، وما صاحب ذلك من ضعف ووهن أصاب الإقطاع بشكل تدريجى ... إلخ،

(٢) المزيد من التعميم للعالم والتقنيات..

(٣) تطور أنماط خاصة بالدولة وهى أنماط تتسم بالعقلانية المتزايدة .

(٤) ولما توفر المجتمع على المزيد من الثروة فهناك المزيد من الخيارات المفتوحة حيث يمكن للمنظور الشخصى أن يكون له نصيب بل هناك "اختيار" بين ما هو تراثى وبين أنماط أخرى، ومن أعراض ذلك بدء الهرطقات وخاصة فى تلك المناطق الأكثر تطوراً (بروفنسة ... إلخ) وهى هرطقات كانت تعتبر خلال القرن الثالث عشر أمراً خطراً ومثيراً للقلق عند الكنيسة.

(٥) التداخل المتطرد للطبقات الاجتماعية حيث نجد الطبقة البرجوازية وقد أخذ دورها الاجتماعى والسياسى يتنامى بشكل لا يتوقف مع ماصحب ذلك فيما بعد من نتائج ثورية (عام ١٧٨٩م). كما نجد البروليتاريا التى تمكنت اليوم من الحصول على ثمار جزئية ولو أنها مهمة ومبشرة بمستقبل قريب (ويمكن أن تضيف إلى ما سبق الثورة النسائية وثورة السلالات الملونة).

(يجب أن ألفت الانتباه هنا إلى أن لفظة الفردية التي أستخدمها هنا لاتعنى المعنى الشائع لها وهو "الحافز غير الاجتماعي" بل فى إطار ذلك المعنى الذى أشرت عليه إليه هنا وكذلك فى الهامش رقم (١) فى الفصل الأول من الكتاب الذى بين أيدينا، أى أن الفردية هى "الوعى بذاتى كإنسان" الفردية إذن هى "الوعى" وبالتالي عقلانية، وهنا نتساءل كيف يمكن للفردية التى هى عقلانية دائماً أن تبدع لاعقلانية فى المادة اللغوية ؟ ينبغي أن نضع فى الاعتبار أن العنصر اللاعقلانى فى الإنسان يتسم بالأهمية الكبيرة، كما أن الاعتراف بهذه الأهمية وإعطاء اللاعقلانية المكانة اللائقة بها فى العديد من الأنشطة الإنسانية إنما هو موقف منه الكثير من العقلانية مقارنة له بموقف معاكس. أى أن المرء لابد أن يتماشى مع الحقيقة والسير فى إطار ما هو عقلانى وليس العكس. والعقلانية الكبرى التى عليها إنسان اليوم، أى فرديته الكبيرة، هى السبب فى اللاعقلانية التى يتسم بها الفن المعاصر، ومن خلال النص يتم الوصول إلى هذه النتائج ولكن عبر طريق آخر. وتتمثل من هذه الأسباب التى أسوقها فى هذا الهامش فى العمل على إزالة التناقض المحتمل الذى يبدو أنه يقف بين التعريف الذى نسوقه للفردية (الوعى بالذات، العقل) وما يترتب عليه من محصلة شعرية (اللاعقلانية).

الفصل الخامس

الإيحاءات Las visiones

تعريفها :

ننتقل الآن إلى الظاهرة الثانية من الظواهر الرمزية ألا وهى اللجوء إلى استخدام ما كنا نطلق عليه "إيحاءات"..فما هو هذا الإيحاء Vision ؟ لقد أطلقت هذه التسمية على واحدة من الصيغ الثلاث للاعقلانية التى تنسب إلى النمط الثانى، والتى قمنا بعرض مسهب لواحدة منها وهى الصور الإيحائية.. ويتمثل الإيحاء Vision فى قيامنا بنسبة وظائف وسمات أو أوصاف مستحيلة - هى من سمات المستوى E - إلى المستوى الواقعى A عندما تعبر هذه الصفات - من خلال الانفعال C الذى تثيره فىنا - عن سمة^(١) C يشعر بها القارئ بشكل لا عقلانى أو من خلال الربط اللاواعى (لاحظ هنا الفعل الذى عدت إلى استخدامه)، على أنها واقعية فى المستوى A (أو ربما فى أحد العناصر المرتبطة به بما فى ذلك عنصر التجاور الحسى)^(٢) ؛ فعندما يقول بيتنتى ألكسندرى عن "حجر" أو عن "سيقان" بأنها تعنى

لك أنت التى تعرفين كيف يغنى الحجر -

(قصيدة :- "الشاعر" - ديوان " ظل الفريوس").

وكذلك...

... بينما تغنى السيقان

(قصيدة : الشباب - ديوان "الدمار أو الحب")

أو عندما يقول :

"نعم ، أيها الشاعر ، ألق بهذا الكتاب الذى يحاول أن يضم بين دفتيه ومضة من الشمس"

وانظر إلى النور وجهاً لوجه وأنت تسند رأسك إلى الصخرة ،

بينما قدماك الطويلتان تشعران بالقبلة اللاحقة للمغرب

ويداك مرتفعتان تلمسان القمر يعذوبة

وشعرك المعلق يترك لوحته فى النجوم

(قصيدة: الشاعر من ديوان "ظل الفريوس")

من البديهي أنه يتحدث من خلال "إحياءات"، وإذا أمعنا النظر فى المثال الأخير بصفة خاصة ندرك طبيعة "الإحياء" لأن الشاعر يضيف على شئ واقعى A (وهو الجسد الإنسانى) سمات توجد فى المستوى E لا يمكن للواقعى أن يتسم بها (الحجم الكونى) اللهم إلا إذا "فهمنا" من حيث المبدأ أن ذلك المعنى الذى عليه هذه الصفات من النمط اللاعقلانى، وإزاء اللاعقلانية التى تكونت من خلال "الإحياء" فإن الشئ الوحيد الذى يتلقاه القارئ إنما هو شحنة انفعالية ، وانطلاقاً منها - من خلال الطريقة الاستفهامية التى نعرفها - يمكن أن يستخرج ، بشكل يعلو على الجمال، المعنى المستكن وينقله إلى الوعى؛ فالمقطع الشعرى الذى ذكرناه فى السطور السابقة يحدث فينا انطباعاً C هو العظمة وهو الشئ الوحيد الذى يعرفه القارئ، وهو انطباع يقوم على أساس السمة اللاعقلانية E التى هى الضخامة الجسدية التى تمت نسبتها إلى المستوى الواقعى A : أى إنسان ما على اتصال بالطبيعة ، ولن نتقل من هذا الحدس أو الانفعال C، أى العظمة ، إلى غيره طالما كنا قراء. وحتى نخطو خطوة أخرى إلى ما هو أبعد من ذلك - رغم أنها فوق جمالية - فعلينا أن نتخلى عن كوننا قراء بالمعنى العادى وأن نتحول إلى شئ آخر : أى إلى نقاد ، وهذا هو الأمر ، أى علينا أن نبتعد

عن حدسنا وأن نستخرج أنفسنا منه وأن نتفحصه ونحن بمبعدة عنه وكأنه شيء لا يمت لنا بصلة، وهنا نعرف أو يمكن أن ندرك اللطائف الدلالية للمرموز الذي ليس إلا معنى الانفعال نفسه الذي خبرناه؛ وهو في المثال الذي بين أيدينا عبارة عن فكرة العظمة. نعود هنا لنلاحظ الاختلاف (أعتذر للقارئ العزيز عن هذا الإلحاح) بين الانفعال الذي عشناه (أى الانفعال C العظمة فى هذه الحالة) وبين "المعنى" C لهذا الانفعال ، وهو المفهوم أو "المضمون" المتعلق بالعظمة وعندما يتم استيضاح هذا المعنى "C العظمة" ، يمكن لنا أن نخطو خطوة تالية (وهو نفس ما فعلناه فى حالة الصور الإيحائية أو الرمزية) ونتساءل عن الواقع الذى يجرى الحديث عنه "المعبر عنه الرمزي" B أى عن جذور انفعالنا بهذا البطل الذى تحويه القصيدة ويتحدث عنه الكسندرى، ما هى السمات الفعلية التى عليها هذا البطل والتى أحدثت انطباعاً لدى المؤلف بالعظمة التى تحدثنا عنها ؟ لقد حانت ساعة تأمل الحجم الكونى (E) الذى عليه جسد إنسانى من حيث هو "تعبيرى" عن "شيء" (B) أحس الشاعر أن ذلك الجسم يملكه (A) . وحينئذ ندرك أن هذه الضخامة الجسدية (E) تمثل العظمة الروحية وثراء الروح (B) التى عليها هذا الذى "يسند رأسه إلى الصخرة" وهو بذلك يتواصل مع الطبيعة أو ينخرط فيها؛ وهاهنا "المعبر عنه الرمزي" إذن نجد أن المراحل X التى مر بها القارئ كانت مزدوجة (مثلاً هو الحال فى الصور الإيحائية) ويمكن أن نضعها فى المعادلات التالية أولاً البعد اللاواقعى:

بينما قدماك الطويلتان تشعران بالقُبلة اللاحقة للمغرب، ويداك مرتفعتان تلمسان القمر وشعرك المعلق يترك لُوحته فى النجوم [= ثراء روحياً = عظمة روحية = عظمة =] الانفعال بالعظمة فى الوعى.

سبق أن قلت قبل ذلك بأن الصفة التى يعبر عنها بشكل لاعقلانى (العظمة) بهذه الطريقة يتم الشعور بها كأمر فعلى عند المستوى A رغم أن ما هو حقيقى وواقعى أمر مختلف؛ فما هو فى المستوى A واقعى ليس "العظمة" (المرموز) بل فقط "المعبر عنه الرمزي" : ألا وهو "الثراء الروحي" B الذى عليه البطل الذى ينظر إليه الشاعر

فى ظل ظروف معينة وهى الانخراط فى الطبيعة، ومن هنا فإن البطل يزداد ثراء روحياً ، وهذا الثراء هو الذى زود المؤلف بانطباع العظمة وحمله على وضعه فى إطار هذه الصفات الجسدية التى شهدناها .

يمكن للقارئ أن يلاحظ أن الخطوات اللاشعورية للمرحلة \times عبارة عن خطوتين مثلما هو الحال فى الصور الإيحائية، تبدأ واحدة منها فى المستوى الواقعى A ، أما الثانية فتبدأ من المستوى اللاواقعى الذى تمت نسبته إلى A ، أى من المستوى E ؛ غير أن الأمر المهم هو أن كلتا الخطوتين عندما تؤثر الواحدة منها فى الأخرى سياقياً ، وتصلان فى نهاية المطاف إلى "تلازم" ، تقودان إلى نفس المعنى اللاعقلانى (العظمة) وهو معنى يتسم فى هذا الإطار بالموضوعية ، أى أنه معنى إجبارى فى القراءات التى يجب أن تكون سلبية.

الإطار المزدوج ربما كانت له دوماً صيغة عامة مماثلة لتلك التى إنتهينا للتو من عرضها ، وعندما نحول ذلك إلى صيغة مجردة فإننا نجد أماننا التركيبية التالية (فأعضاء كل سلسلة يمكن أن يكونوا أكثر بكثير مما أعرض له الآن) :

الانفعال C فى الوعى $A [= B = C =]$

الانفعال C فى الوعى $E [= D = C =]$

ومثلما هو الأمر فى الصور الإيحائية، نجد أن هناك فارقاً بين المرموز، أى السمة C التى نشعر أنها فعلية فى المستوى A وبين السمة B أو السمات $B_1, B_2, B_3, \dots, B_n$ التى هى واقعية وحقيقية فى A وأنها من خلال التداعى اللامنطقى أدت إلى تلك أى إلى C ، وإذا ما كررنا ما سبق أن قلناه بشأن الصور الإيحائية ، فإننا نضيف هنا أن كلا الصنفين ليسا فقط مختلفين بل أن لهما سمات غير متوافقة ؛ وعلى ذلك فإن C المرموز عندما يتم انتزاعه على يد الناقد - من خلال التحليل النقدى أو غيره - يتبدى لنا على أنه تعبير فريد وواضح له أطر محددة ، غير أنه فى حالة "المعبر عنه الرمزي" نجد أن المستوى B أو $B_1, B_2, B_3, \dots, B_n$ تبدى لنا فى بداية الأمر

على أنها يمكن أن تكون عديدة - هذا ما تم فحصها انطلاقاً من الرموز - $(B_1, B_2, B_3, \dots, B_n)$ كما أنها بالإضافة إلى ذلك تتبدى بشكل غير واضح وغير محدد لدرجة يمكن مبادلتها بسمات من نفس النصف الذى يملكه المستوى A فى الحالة التى نحن بصدها وقد تحدثنا عن سبب ذلك الصفحات السابقة عندما تناولنا هذه الظاهرة بالدرس فى إطار الصور الإيحائية أى أن الرموز يتبدى لنا - على أية حال - كأمر حدث فى وعينا، وعلى ذلك فهو ينظر إليه على أنه مصطلح ثابت يمكن أن نجده بينما نجد أن الصفة أو الصفات الفعلية لـ "A المعبر عنه الرمزى" التى كانت وراء الشعور بـ $(B_1, B_2, B_3, \dots, B_n)$ تظهر فى بداية الأمر ، وفى كل حالة ، على أنها لغز نقوم نحن بفك شفرته من خلال افتراض من عندياقتنا. ولتقدم مثلاً على ذلك حيث يتضح كل شيء بجلاء أكثر من المثال السابق والسبب هو أن هذا المثال الثانى يتضمن عدة صفات فعلية. وفى قصيدة "الفردوس" بيثنى ألكسندرى نجد فى هذه الأبيات:

الناس من أجل حلم، عاشوا، ولم يعيشوا

يتألقون فى الخلود ، مثل نفحة إلهية

يتولى الشاعر منح جسد إنسانى A صفة لا واقعية وهى E أى التآلق "ناس متألقون" وهذا "إحياء" Vision يولد عندى إنطباعاً هو C : فأنا أمام هذه الأجساد أشعر بشعور إيجابى للغاية ولنقل إنه نوع من السطوع. أما بالنسبة للقارئ فيعنى - حدسياً - أننى لا يمكن لى أن أعرف المزيد. إننى أجهل السبب الذى من أجله يصف الشاعر هذه الأجساد بالتآلق (على نفس منوال المثال السابق حيث لا أعرف - فى البداية - السبب الذى من أجله يرى الشاعر بطل قصيدته وقد تعلق كأنه الكون) لم يحدث لى هنا ما كان يحدث لى فى الصورة الشعرية التقليدية ، أى عندما أجد نفسى أمام المشبه به "E ذهب" الذى أعرفه جيداً (وكننت فى حاجة لذلك حتى يتولد عندى الانفعال). ومن خلال ذلك كانت الغاية أن أعرف اللون الذهبى للون. أما هنا فالعكس يحدث ، إذ أننى أجهل' للوهلة الأولى، ما يمكن أن يعنيه التعبير اللواقعى "التآلق"

وما يضمه، إننى لا أرى "المعبر عنه الرمزي" والسمات $B_1, B_2, B_3, \dots, B_n$ التى تحملها هذه الأجسام، كما أننى لا أرى "الرموز" C وهو الصفة التى يجعلنا الشاعر نشعر بها فى عالم الواقع "الناس" عندما يقول "أناس متألقون" وإذا ما أردت النفاذ إلى تلك المعانى المعماة والمخبأة فما علىّ - كما قلنا - إلا أن أتخلى عن الجانب الجمالى والقيام بتحليل الحدس الذى نحن عليه ، وسرعان ما يطفر إلى ذهنى القيام بمهمة اختبار غور الرموز. وهنا أتساءل: ما الذى شعرنا به ؟ إنه انفعال بالتجلى ، ومعنى هذا أننا سبرنا أغوار الكائنات التى تم التغنى بها من خلال التعبير C الذى نبث عنه. لم يكن من الصعب العثور عليه ، وبمجرد التوصل إليه يظهر أمامنا كمعنى واضح الملامح. هنا يمكن أن نتساءل : ما هو "المعبر عنه الرمزي" ، أو بمعنى آخر ، ما هى السمات التى تمكن الشاعر ألكسندري من رؤيتها فى هذه المخلوقات حتى يحدث لديه الانفعال على هذا النحو إزاءها ؟ هاهو التساؤل يتجلى أمامنا بإلحاح ، وهنا نجد أن الإجابة التى على شفاهنا لا تتسم بنفس القوة التى كانت عليها قبل ذلك . فهل هى السعادة العذبة المتمثلة فى أن تلك الكائنات التى نحن بصددنا تتمتع (B_1) أو فى أنها تعيش معنا لا ينضب من البراءة (B_2) أو فى شبابه النضر (B_3) أو جمالها (B_4) ... إلخ ، أو أن السر هو فى جماع تلك الصفات ؟ إننا لا نعرف الإجابة بشكل جيد ، ولن نتمكن من معرفتها أبداً ، ولكننا - على أية حال - يمكن أن نلمحها من خلال التساؤلات ، فهى ليست إلا مجرد افتراضات واحتمالات. إن أى سمة إيجابية لـ A التى رأينا أنها تثير فينا الانفعالات بالشكل المشار إليه ، تتبدى لنا وكأنها إحدى السمات المرشحة نتيجة عملية الاستقصاء التى نقوم بها ومن هنا فإن الخطوات اللا شعورية المتولدة عند القارئ يمكن أن تكون على النحو التالى:

أناس بسطاء من الفربوس [= سعادة عذبة وبراءة لا ينضب معينها أو عظمة الشباب أو الجمال .. إلخ = الحياة فى أرفع تجلياتها =] الانفعال بالحياة فى أرفع تجلياتها .

التألق [= إلخير العظيم = الحياة فى أرفع تجلياتها =] الانفعال بالحياة فى أرفع تجلياتها .

ولنر نفس الشيء من خلال مثال آخر سبق ذكره وهو :

لك أنت التى تعرفين كيف يغنى الحجر

ما الذى يريد ألكسندرى أن يقول لنا من خلال بيت الشعر هذا عندما يقول بشكل إيحائى أن "الحجر" A "يغنى" E؟ إننا لا نعرف السبب للهولة الأولى ، ولا يمكننا أن نعرفه إلا من خلال تحليل الانفعال C الذى نعيشه، ولما كانت هناك سمات إيجابية لهذا الانفعال فإن الصفات الواقعية $B_1, B_2, B_3, \dots, B_n$ التى عليها الحجر أو ما يسمى "بالمعبر عنه الرمضى" سوف تكون إيجابية. وبالتحديد نجد أننا لا يمكن أن نضيف شيئاً إلى تلك المحصلة حيث إن كل ما يمكن أن نضيفه يمكن أن يكون بمثابة "مبالغة" ولو كانت طفيفة لكل ما يمكن أن يستقر فى حدسنا كقراء. والسبب هو أن اللاعقلانية تتولى دوماً إلغاء الطرفة ، غير أنه لهذا السبب لا يمكن القيام بتقديم "افتراض أساسى" كما سبق أن قلت ذلك فى موضع آخر⁽³⁾ بشأن هذا الإلغاء عندما نعرف العمل الكامل للشاعر بيتنتى ألكسندرى، وهنا نخلص إلى أن غناء الحجر "يعبر" بشكل غير واضح وغير جلى عن طبيعته وعن بساطته (B_1) وعن الجمال (B_2) وعن النقاء (B_3) - إلخ ، وهذه كلها صفات أحس بها الشاعر فى إجمالها كأنها شىء رفيع القيمة ، أى أنها تعبير عن الحياة فى أعظم تجلياتها : وهما هنا المرموز . C وعلى ذلك فإن سلسلتى التعرف عليه بشكل غير واع يمكن أن تكونا على النحو التالى فى هذا المثال (وهى تشبه، مصادفة ما عليه المثال الآخر ، وليس من قبيل الارتجال أن تصدرا عن الشاعر حيث أن عالمه الشعرى هو المسئول عن ذلك التوافق أو التشابه):

حجر [= البساطة ، الجمال ، النقاء ... إلخ = إلخير العميم = الحياة فى أرفع تجلياته =] الانفعال فى الوعى بالحياة فى أرفع تجلياته. يتجلى فى وعينا الانفعال بالتعبير الأخير "الرموز" لكن لا تتجلى فيه سمات الحجر أو "المعبر عنه الرمضى" التى

قادتنا فى نهاية المطاف إلى ذلك الانفعال من المنطقى إذن أن هذه الصفات - من خلال التحليل - يمكن أن تتبدى بشكل غير واضح ومحدد .

لنتناول الآن حالة أكثر تعقيداً . نجد الشاعر يحدثنا فى قصيدة من قصائد ديوانه "ظل الفردوس " عن كائن إنسانى يلقي بنفسه إلى البحر من على الصخرة وقد غمره العطش للانخراط فى المطلق :

رأيتكم تحركون أذرعكم .ريح عاتية
حركت ملايسكم التى أضاءها الغروب المأساوى
رأيت شعركم ينهض وقد تخللته الأضواء
ومن أعلى جرف فى صخرة قريبة
شهدت جسدكم يخترق الهواء
ويسقط فى حضن المياه وقد أحدث رغبة
رأيت ذراعين طويلين يبزغان من الوجود الأسود
رأيت بياضكم ، وسمعت آخر صيحة
سرعان ما تاهت وسط شقشقة سعيدة للعصافير فى العمق

[قصيدة "مصير مأساوى" من ديوان "ظل الفردوس"]

ها نحن نرى فى تلك النهاية "إحياء" فالبحر (A) تنسب إليه صفات لا واقعية وهى أنه به عصافير فى الأعماق تشقشق سعيدة (E) فى نفس اللحظة التى ينتحر فيها البطل الشعرى فى هذه القصيدة . والانفعال (C) الذى يعيشه القارئ إنما هو انفعال انتصارى: "الانتصار" هو بالتالى المعنى C الذى يرمز إليه وهنا نتساءل : ما هى السمات الواقعية أو "المعبر عنه الرمضى" - فى هذه الحالة - التى كانت مصدر هذا التداعى اللاشعورى ؟ لنقل إيه نوع من الكمال فى المادة الموحدة (B₁) عندما تتلقى

فى صدرها المطلق مخلوقاً يزوب فى كمال وجودها، وفى الوقت ذاته ربما (يلاحظ القارئ هذه السمة التى هى عدم اليقين) كانت عبارة عن الكمال الذى يشعر به هذا المخلوق فى لحظة اتصال كونه بالمادة حيث انخرط فيها بشكل انتصارى (B₂). أما العصفير فعن خلال شغشقاتها السعيدة إنما تعبر - فى إطار معنى البحر - عما سبقت الإشارة إليه بعد عملية التوحد التى ساقوم بوصفها (وهى عملية تتسم بأنها معقدة فى المثال الذى بين أيدينا ، ويمكن أن نفصلها حتى نقوم بتحليلها من خلال مجموعتين تعملان فى وقت معاً: إننى أتخلى هنا عن الشك الذى يلف المجموعتين وذلك لتبسيط التركيبية (وهى المجموعة النابعة من الواقع وهو البحر ، أما الأخرى فهى المرتبطة بالواقع وهى "العصفير" والشغشقة السعيدة ")

العصفير [= قيمة أدبية عليا = جمال = كمال الحياة =] الانفعال فى الوعى بالحياة فى كمالها .

الشغشقات السعيدة للعصفير [= انتصار الحياة =] الانفعال فى الوعى بالحياة فى كمالها .

وعندما نجمع بين هاتين المجموعتين فى معنى واحد يمكن لنا أن نتوصل إلى هذا المعنى وهو "انتصار الحياة فى كمالها" وهو معنى يثير فىنا الانفعال بالانتصار الذى نشعر به عند قراءة القصيدة.

حالة المشاركات الحسية Sinesthasias

لا أريد الانتهاء من عملية تحديد ملامح الإحياءات قبل أن أضيف بأن المشاركات الحسية Sinesthasias عادة ما تكون نماذج طيبة لهذا الصنف من الصور الشعرية. لا أحد يجهل وجود المشاركة الحسية عندما يتقاطع شعوران ، ويمكن أن نقول ذلك بشئء فيه المزيد من الدقة : عندما نتلقى من خلال حواسنا (النظر أو السمع أو الشم .. إلخ) شعوراً معيناً خاصاً بحاسة أخرى ، فالمشاركة الحسية يمكن أن

تتبدى لنا فى شكل صورة إيحائية ، كأن أقول مثلاً "الموسيقى هى رائحة، والصوت عبير" غير أنه غالباً ماتتبدى لنا فى شكل إيحائى "موسيقى - رائحتها الياسمين" يمكن أن نعثر على القليل من هذه المشاركات الحسية عند كل من أنطونيو ماتشاندو وروبين داريو^(٤) غير أنها كثيرة عند خوان رامون خمينيث^(٥): ويمكن السبب، فى نظرى، فى أن هذا الشاعر انطباعى كما أنه معنى بالشعور الأمر الذى جعلها كثيرة عنده^(٦) ثم أصبحت هذه المشاركة الحسية أمراً معهوداً وشائعاً لدى جيل شعراء عام ١٩٢٧م. وقد استخدمها كل من بايلو نيرودا و ألكسندرى على ذلك النحو^(٧).

وفيما يتعلق بجذورها الممتدة، بغض النظر عن بعض الأمثلة النادرة فى شعر الباروك والتى ربما كان لها معنى آخر^(٨) فإننا نجد أن كلا من ج بومير J.Pommier وبعده جاك كربت Jacques Crept لوجورج بلين George Blin^(٩) قد أشاروا إليها عند ديدرو Diderot الذى استخدم فى كتابه "الصالونات" Salons مصطلحات "التوافق، وانسجام الألوان، والإيقاع بالنسبة للوحات. وكان هوفمان Hoffmann قد قال (رغم أن مقولته هذه فيها شئ من المزاح): إننى أمتلك مهارة تحويل اللون إلى موسيقى هادئة إنه اللون الطبيعى. هو يتحدث عن عطر يشبه الغناء اللطيف لآلاف من الأصوات الهادئة " (Pot d' or) . وعندما تحدث جوتييه Goutier عام ١٨٤٣م عن تأثير الحشيش نقل إلينا الصيغة بهذا الشكل : لقد استوعبت ضجة الألوان . إنها نغمات خضراء ، زرقاء ، صفراء تصل إلينا عبر موجات شديدة الاختلاف.

ويمكن لنا أن نعثر أيضاً على مثل هذا النوع من الصور عند نرفال (فى ديوان Aurelia ص ٩٧ طبعة كلوارد) وكذلك عند بلزاك^(١٠) غير أن هذه الصورة الشعرية يكتمل نموها عند بودلير وهذا ما نراه فى قصيدته "تراسل" التى تقول:

الطبيعة معبد يضم أعمدة حسية

تصدر عنه فى بعض الأحيان كلمات مبهمه وأسرار غامضة

هنا يجوس المرء خلال غابات من رموز

تلحظه بنظرات أليفة وادعة وكأصداء مترامية تتمازج عن بعد

فى وحدة مظلمة عميقة

رحبة كالليل ، منتشرة كالضياء

تجاوب العطور والألوان والأنغام

هناك طيور ندية كأبدان أطفال غضة

عذبة كالمزامير ، خضراء كالمروج وأخرى فاسدة ، خصبة ، قوية

ذات فوح تتصف به الأشياء السرمدية

كالند والمسك والبخور واللبن

التي تهتف بنشوة الروح والحواس

من ترجمة محمد أمين حسونة لديوان "أزهار الشر"

إنه لأمر طبيعى أن تكون على هذا النحو ذلك أن هذا الشاعر العظيم كان يتوفر على مفاهيم نظرية واضحة لما يقوم به . ففى مقال له عن الموسيقى المشهور ريتشارد فاجنر نشر عام ١٨٦١ نقرأ ما يلى:

إن أكثر ما يفاجئنا بحق هو أن الصوت لا يمكن أن يوحى باللون ،

وأن الألوان لا تستطيع أن تقدم لنا فكرة قطعة موسيقية

وهاك مثال آخر من فيدرلين يقول :

لأن الشذى يدل على

شحوبك المشابه لشحوب البجعة

وأن سلامة النية بادية

فى رائحتك

(من قصيدة "إلى كليمين ، فى ديوان "حفلات الغرام")

كما أن لرامبو سوناتة شهيرة بعنوان "الحروف المتحركة" وهى قصيدة سبق لنا أن نقلناها

A أسود ، E أبيض ، I أحمر ، L أخضر ، O أزرق ^(١١)

السمات الجوهرية الأربع للإحياءات :

وتلخيصاً لكل ما سبق نقول بأن الإحياءات تتسم بأربعة عناصر أساسية هى:

١- السمة اللاواقعية E التى لا تستهدف ظاهرياً إلا إثارة انطباعنا C بشكل يجعلها تظهر لأول وهلة على أنها لا واقع محض ولا نعرف السبب أو الكيفية التى تصبح بها مثيرة انفعالياً وهذه هى الشعرية. ومن خلال هذه السمة الأولى للإحياءات يكمن الخطأ فى الاعتقاد بأن بعض التعبيرات فى الشعر المعاصر لها مدلول شعرى لا يكمن تقليصه فى لغة مكتوبة ^(١٢).

٢ - غير أن القيام بتحليل انفعالنا سرعان ما يعزل المعنى C منه 'وهو المرموز' والمعنى اللاعقلانى وبعد اكتشافه يسهل العثور على [٣] رابطة لاشعورية بين ذلك المرموز وبين بعض المكونات $B_1, B_2, B_3, \dots, B_n$ التى عليها A والتى نتصورها فى A على أنها مكونات واقعية [٤] إلا أن هذه المكونات الواقعية لا تتجلى بوضوح عند التحليل بل تكون محاطة بالغموض أو التساؤل غير المحدد وهذا هو ما يميز الإحياءات (وكذلك الصور الإيحائية طبقاً لما نعرف).

نمو الإحياءات:

عندما نحس بوجود إحياء فإنه يمكن لهذا الإحياء أن ينمو - مثلما كان يحدث فى الصور الإيحائية - بحيث يشغل قصيدة بكاملها وبذلك يتشابه، أو ربما هكذا الأمر،

مع أحد الأنماط الأيحائية أو معها جميعاً، والسبب أنه يمكن تكوين صور شعرية أو رموز والعكس صحيح^(١٣). ومن أمثلة ذلك قصيدة لألكسندري بعنوان " الأيدي " تمنح فيها ليدي ميت، على امتداد القصيدة، صفة غير واقعية هي أنها تطير بعد أن تكون قد انتقلت عن الجسد، ثم تطارد غزلياً ايدي أخرى محبوبة " ماتت مؤخراً " وبهذا يتم التعبير عن قوة الحب بشكل لاعقلاني.

أنظر إلى يدك التي تتحرك ببطء،
شفافة، ملموسة، يتخللها النور،
جميلة، حية، تكاد تكون إنسانية في الليل .
على ضوء القمر، وألم إخذ، وغموض الحلم
انظر إليها وهي تنمو، بينما ترفع أنت الذراع،
بحث غير مجد عن ليلة منصرفة،
جناح من نور أثناء عبوره في صمت
يلمس جسدياً تلك القبة المعتمدة.

لا يومض حزنك، ولم يسبق له أن اصطدم
بذلك النبض الساخن لطيران آخر .
يد طائرة، مُطَارَدَة : زوجان .
عربتان، معتمتان، مطفأتان تعبران .
أنتم المواهب العاشقة، الرموز

حيث تطلب النجدة فى حلك الظلمات الدامسة

سماء خلت من الشهب ويا له من مجال

دافىء للطيران الصامت مهياً أمامك .

أيادى العاشقين الذين ماتوا، مؤخراً،

أياد بها الحياة تبحث عن بعضها وهى طائرة

وعندما تتصادم وتتصافح تشعل

قوة البشر قمراً مفاجئاً

نجد فى مثل هذه الحالات المتعلقة باستمرار الإحياء على مدار القصيدة أنه من الممكن حدوث الاحتمالين اللذين شهدناهما فى تنمية الصور الإيحائية (ويمكن أن نبرهن عليها أيضاً من خلال الرموز)، فالعناصر المتكاثرة يمكن أن تشير إلى شىء بشكل لاعقلانى (وهو "المعبر عنه الرمزى") يوجد فى الشىء المستوحى (أو شىء آخر كما هو الحال هنا)، لكنها أحياناً ما يمكن أن تبرر وجودها من خلال الإحياء نفسه رغم أنه قد يكون له معنى (هو معنى لاعقلانى أيضاً)، وفى القصيدة التى أوردناها نجد عناصر مثل " الليلة المفقودة " و " الظلمة " و " الوميض " و " التصادم " و " التصافح " و " اشتعال قمر فى الحال " ... إلخ وكلها لها دلالة إلا أنها دلالة - كما أقول - لاعقلانية: فالليلة والظلمة يمكن أن تكون العالم قبل ظهور الحب، كما أن " الوميض " واشتعال قمر فى الحال " يمكن أن يعنى النقيض لما سبق: أى يمكننا القول بأن الأمر عبارة عن النور والسعادة الناجمين عن لقاء العاشقين، وهو لقاء تم التعبير عنه أيضاً هنا، على ما أظن، من خلال لفظتى التصادم والتصافح.

البداية التاريخية للإحياءات: عند روبين داريو

وعند أنطونيو ماتشادو وعند خوان رامون خيمينيث وأصلها عند بودلير

لم يتم العثور في شعر روبين داريو وشعر أنطونيو ماتشادو على إحياءات أخرى غير تلك المتعلقة بالمشاركات الحسية Sinestesia^(١٤). كما أن هذه الأخيرة غير شائعة عندهما، لقد قمت بإحصاء ستة عشر مثلاً من "المشاركات الحسية" عند أنطونيو ماتشادو، وأحد عشر عند روبين داريو^(١٥) ومع أننا يمكن أن نضم إلى الأمثلة التي عثرنا عليها عند روبين داريو أمثلة أخرى من أشعار أقل وضوحاً. ويصعب تصنيفها فإن الرقم يمكن أن يصل إلى ثلاثين مثلاً إذا ما كان استقصائي كاملاً. إلا أن الأمر يختلف عند خوان رامون خيمينيث بالنسبة للصنفين كما أن "المشاركات الحسية" تزداد تعقيداً^(١٦) كما نعتز في إبداعاته الشعرية على "إحياءات" تتسم بنيتها بالنموذجية غير الحسية Sinestética حيث يتحدث الشاعر في كتابه "مناهة" عن "صباح زفاف" manana nupcial (هذا هو عنوان القصيدة التي أتحدث عنها):

مثل قارب سحري تجدف الإقامة الدافئة

تمر على شكل حلقة عذبة زهور بيضاء وقرمزية

وفي شعاع الشمس، الذي يدخل مثل قوس قزح، ويمضي هائماً

لا أدري أية حلة لعروس هذه مصنونة ومطفأة.

ها نحن نرى ثلاث إحياءات: أولها الإقامة التي تجدف "تعبير" B عن نشوة العشاق وهو مثال طيب لتلك الصفة اللاواقعية التي لا تطلق على الشيء الذي يملكها بل على شيء آخر مختلف). أما الثانية فهي "الزهور البيضاء والقرمزية" التي تمر (وهي زهور تنوه بشكل لاعقلاني بالسعادة الجميلة B_١ التي يتمتع بها العاشقون)، وثالثتها حلة عروس تهيم في شعاع الشمس، وهذا إحياء يؤكد على العرس B (في الوقت ذاته).

ربما كان بودلير هو الذى كان بشكل ما أول من قدم هذه الإحياءات غير الحسية (١٧) رغم أنها ليست كثيرة فى أشعاره. وفيما يلى أنقل الجزء الأخير من قصيدته رقم ٧٨ التى عنوانها المؤلف، مثل قصائد أخرى غيرها، ب Spleen أى شجن. تقول هذه الأبيات:

عندما ينهمر المطر متدفقا بغزارة كالسيل
فتحاكى أعمدة المياه المنصبّة قضبان شجن
يخيل إلينا أن عناكب كريهة تهاجمنا
لتنسج خيوطها فى أعماق أفكارنا
كأنها أفواج جائعة خرساء

عندئذ تدق النواقيس فجأة فى ثورة عارمة
كأنها أرواح هائمة لامأوى لها
تصارع وتناضل فى عناد

وإذا بنعوش طويلة، لا يواكبها ترتيل أو موسيقى
فينهزم الأمل ويحل محله الضيق
ويستند بنا الألم

لينغرس فوق هامتى المنكسة رايته السوداء

(من ترجمة محمد أمين حسونة لديوان " أزهار الشر ")

فهذه العناكب التى تنسج خيوطها فى قاع دماغ الشاعر، وهذه السيارة الجنائزية التى تختال فى روحه، فأى شئ ينتابنا فى أن هذه "سمات مستحيلة" أطلقت كل واحدة منها على واقعها "الدماغ" و "الروح"؟ كما أن المعنى هنا ليس منطقياً بل لاعقلانياً: فربما كانت العناكب تعبر بهذا الشكل عن الأفكار السلبية وعن مشاعر الكدر عند الشاعر (B)، وفيما يتعلق برمزية "السيارة الجنائزية" ربما يشير إلى أنه أكثر "ضعفاً" ومن هنا فمن السهل البحث عن "عقلانياتها"، أى أنها تشير بلاشك إلى الأفكار أو المشاعر الحزينة وتدهور الحال الذى لارجعة فيه (B)، وهى كلها سمات للسارد الشعري فى تلك اللحظة.

نقدم أيضاً مثلاً آخر لفيرلين يقول:

الأشياء التى تغنى فى الرأس

بما أن الذاكرة غائبة

أصمت، إنه دمنا الذى يغنى ...

لعلها موسيقى نائية وسرية!

أصمت! إنه دمنا الذى يبكى

وبما أن روحنا قد هربت،

من صوت مازال إلى الآن غير مطبوع

وسوف يصمت فى الوقت نفسه

أخوة الدم فى الكرملة الوردية

أخوة النبيذ فى الوريد الأسمر
أيها النبيذ ، أيها الدم ، إنها الألوهية !
غن ، وابك ، واقتحم الذاكرة
واقتحم الروح ، ونحو الظلمات
قم بمغنطة أعمدتنا الفقارية البائسة

(من قصيدة Vendanges بمجموعة Jadis et naguère)

هناك " أشياء تغنى " و " دم يغنى " و " موسيقى بعيدة ورصينة " و " دم يبكى "
و " بصوت غير مسموع قبل ذلك وسرعان ما سوف يصمت " ... ما هى هذه الصور
إلا أن تكون إحياءات ؟ . ولنقدم مثلاً آخرًا لنفس الشاعر يقول:
آه ! بما أن كل شىء فى حالة كينونة

موسيقى تتغلغل
هالات من زوايا غاربة
إيقاعات وعطور

الهوامش

(١) أعود للقول بأن هناك فرق بين المعنى C وبين الانفعال C الذى يرتبط، بالتحديد، بهذا المفهوم أو المعنى C .

(٢) انظر كتابى شعر بيثنتى ألكسندرى " مدريد ١٩٦٨ م ، طبعة جريدوس (الطبعة الثانية) ص ١٦٠ - ١٦١ .

(٣) انظر كتابى " نظرية التعبير الشعري - الجزء الأول مدريد - طبعة جريدوس - ١٩٧٠ هامش رقم ٢٣ بصفحة ٤٦ .

(٤) هافى بعض أمثلة المشاركة الحسية Sinestesia عند أنطونيو ما تشادو (نبات جرانيوم ذو العبق الفظ (القصيدة الرابعة) زفير مبيض (المصدر السابق) جلبة حمضية (السادسة) شمس الصيف ... كانت ... طيلة " ترمبيت " ضخمة (الثالثة عشرة) أجراس ذهبية صغيرة (الثالثة عشرة) أصداء النور (الخامسة عشرة) أصداء الغروب (الخامسة عشرة) أغنية عذبة لفجر صاف (السابعة عشرة) مزمر عذب (العشرون) ... إلخ .

انظر أيضاً حالات عند روبين داريو " فى ظلاله سيمفونية " (قصيدة إلى جويما من ديوان أغاني الحياة الأول) " شمس من ذهب " وأبواق من ذهب " (البرنامج الصباحى - الطبعة السابقة نفسها) صوت ذهبي رقيق (تريبول - الطبعة السابقة نفسها) بوق النهار ...

(٥) فرانثيسكو إندرواين " حول المشاركة الحسية فى شعر خوان رامون " مجلة إنسولا - ديسمبر عدد (١٢٨-١٢٩) عام ١٩٥٧ ، ص ١ - ٦ .

(٦) انظر مقال لى بعنوان " الانطباعية الشعرية عند خوان رامون (بنية كونية) - مجلة كراسات إسبانو أمريكية) - أكتوبر - ديسمبر - ١٩٧٣ - رقم ٢٨٠ - ٢٨٢ .

(٧) انظر أمادو ألونسو " شعر بابلو نيرودا وأسلويه " بونيوس أيرس ١٩٦٦ م طبعة أمريكا الجنوبية ، ص ٢٩٧ - ٣٠١ .

(٨) انظر رامون منديث بيدال Culteranos Conceptistas ضمن " أسبانيا وتاريخها ، الجزء الثانى - مدريد ١٩٥٧ م طبعة Minotauro ص ٥٢٢ ، يذكر بيدال الحالة المتعلقة بـ تريو أى فيجورا " ندم شاحب " وعن لوبي دى بيجا " مارينو الرسام العظيم للسمع " ورغم التوافق الشكلى فإن أذهب إلى أن هذه العبارات الموروثة عن الباروك لها معنى آخر يختلف عن تقنية المشاركة الحسية الحقيقية ، وهنا نجد أن بيدال يقول إن هذه الأمثلة مناظرة للمشاركة الحسية .

- (٩) جان بومبير " صوفية بولدير " جورج بلين ، بولدير ، ص١٠٧-١٠٨ ، ٢٠٠-٢٠٢ .
- (١٠) انظر جاك كريث ، وجورج بلين ، الطبعة المحققة ، لديوان " زهر الشر " باريس - مكتبة خوسيه كورتى - عام ١٩٤٢ ، ص٢٩٧ .
- (١١) قمت بضم البيليوغرافيا الأساسية بشأن المشاركة الحسية ضمن قائمة المراجع التى ألحقتها بهذا الكتابة .
- (١٢) انظر لاحقاً الفصل السادس من هذا الكتاب .
- (١٣) انظر الفصل السادس من هذا الكتاب .
- (١٤) نجد عند ماتشايو بعض الرؤى الغربية التى لا تدخل فى دائرة "المشاركة الحسية" حيث تبدأ القصيدة الثلاثون من الأعمال الكاملة بهذا الشكل .
- بعض قطع قماش الذكريات لها
ضوء حديقة وعزلة حقل
- (١٥) انظر الهامش رقم ٤ من هذا الفصل .
- (١٦) ننجم التعقيدات المتعلقة بالمشاركة الحسية عند خوان رامون جيميث عندما تتكون عنده "أبراج من هذا الصنف آه أيها العبق ... العذب / مثل الزهور البيضاء ، من حرير ، من ذهب ، من حلم من مقطوعة موسيقية (دواوين الشعر الأولى - مدريد - طبعة أجيلار - سلسلة الحاصلين على جوائز نوبل ، ١٩٦٤ ، ص٩٨٤) .
- حيث نلاحظ تداخل المشاعر المتعلقة بالكثير من حالتين .
- (١٧) يمكننا بدرجة ما أن نعثر على إحياءات فى الشعر الشعبى مثل هذه الأغنية التى ترجع إلى القرن الخامس عشر .

آه أيها القمر الذى تشع ضوءاً

لتضىء فى الليل البهيم

آه أيها القمر الذى تشع ضوءاً

أبيضاً وفضياً

لتضىء فى الليل البهيم

محبوبتى الجميلة

آه أيتها المحبوبة التى تشعين ضوءاً

لتضىء فى الليل البهيم !

نجد الأمر كذلك عند فيكتور هوجو (أغاني الشوارع و ... الأعمال الكاملة ، باريس ، جاليمار ، مكتبة La Pleiade ، ١٩٧٤ م الجزء الثالث ص ١١١) .

الفصل السادس

الرمز

تعريف الرمز :

رأينا حتى الآن أن الصور الإيحائية تضم في أحد طرفيها مستوى واقعياً هو A، وفي الآخر مستوى متخيلاً هو E، ومن خلال هذه الصور يقول لنا الشاعر أن " A تساوى " E أو " أن A مثل " E وهنا نجد التشبيه أو المقارنة تتجلى أمامنا بوضوح بين عالمين أحدهما واقعي A والآخر لواقعي E. غير أن الإيحاءات لا تتوفر بها بشكل واضح، المقارنة بهذا الشكل السابق، ففي هذا المقام لا تتم المقارنة بين طرف هو A وآخر هو E بل ما يحدث هو أنه ينسب إلى الواقع A (مثل "الكارمين" - صنف من الورد البري - على سبيل المثال) وظيفة ل E وهي صفة لا يمكن أن تتوفر عليها هذا الطرف (على سبيل المثال عملية الغناء: الزهور البرية التي تغنى: سحاب" حسب بيت الشعر لخور خي جين). كما لانجد المقارنة في الرموز ومع ذلك فهذا لايعنى أننا أمام "إيحاءات"، فالشاعر يقوم بصياغة عبارة أو ("رمزية غير متجانسة") مقولة يمكن أن يكون لها وجود على أرض الواقع، كما أنها أمر قابل للاحتمال شعرياً ("الخيال الأسود") أو أن يصوغ مقولة أخرى ("الرمزية المتجانسة") هي E عن شيء غير مستحيل في عالم الواقع (وهذا بما يمكن أن يكون " الإيحاء ") إلا أنه قليل الاحتمالية وبالتالي فوجوده في القصيدة قليل أو لاغ. والأمر المهم هو أن يكون هناك معنى يختبئ وراء هذا الصنف أو ذاك (الرمزية غير المتجانسة والرمزية المتجانسة) وهذا المعنى يتسم باللاعقلانية: وهذا هو المرموز C .

وعلى ذلك فلا يمكن أن يكون هناك خلط بين الرمزية غير المتجانسة وبين الصور الإيحائية ("عصفور")، والسبب هو أن كلاً من الصور الإيحائية والإيحاء تقومان على أنهما لواقعتان، أما الرمزية غير المتجانسة فهي كما يشير تعريفها " رمزية واقع " ("الخيول السوداء") وبالتالي تقل إمكانات حدوث خلط ولايتأتى ذلك إلا فى حالة الرمزية المتجانسة فى علاقاتها بالإيحاءات، والأمر هو أن الواقع E فى كلتا الحالتين تُضفى عليه صفة E التى يرفضها القارئ كصفة واقعية. غير أن الفارق يكمن فى أن هذه الصفة التى تم رفض إنتسابها للواقع الفعلى هى أمر مستحيل التحقق بالنسبة للإيحاءات غير أنها غير مستحيلة، فى هذا الإطار الواقعى، فى حالة الرمز المتجانس.

تعريف الرمز المتجانس

ها نحن نجد بين أيدينا تعريفاً واضحاً للرمز المتجانس الذى يتطلب وجود شرطين أعود لتكرارهما (أ) إذا ما تناولنا الشكل فإننا نجد أنفسنا أمام حرفية تؤكد شيئاً غير مستحيل الحدوث، لكن احتمالية وقوعه ضئيلة (أ) أما إذا نظرنا للمعنى الذى تضمه هذه (عندما يرفضها القارئ على ماهى عليه) الحرفية فنحن هنا أمام بعد دلالى لاعقلانى، أى معنى يبدو بصفته مثيراً للانفعال عندما نتأمله فى وعينا. كما أن التعبير الشعري بحرفيته هو أمر ضئيل الحدوث عند القارئ وهذا سبب كاف للقول بعدم احتمالية المقولة الشعرية وتناسى حرفيتها (مثلما هو الحال فى الإيحاءات) ثم البدء على الفور فى البحث عن معنى لاعقلانى ذلك أنه لايتوفر معنى منطقى فى أى مكان. لقد كتب أنطونيو ماتشادو فى إحدى قصائده يقول:

لاشئ يهم لأن النبيذ المذهب

يفيض من كأسك الشفاف

أو أن يلوث العصير الحمضى الكوب النقى .

أنت تعرفين الدهاليز السرية

للروح، وسرايب الأحلام

والأمسية الهادئة

حيث يذهبون للموت. هناك تنتظرك

الخوريات الصامته للحياة،

وهبوب حديقة من ربيع خالد

سوف يحملونك يوماً ما

فهذا " النبيذ الذهبي " الذى " لا يهم " فيضانه من الكأس ولا يهم أيضاً " أن يلوث العصير الحمضى الكوب النقى " هما رمز مزدوج، أى مجموعة رمزية متجانسة؛ وبالتالي فهى تتطابق مع التعريف الذى وضعناه لمثل هذا التصنيف من الصور الثلاثة من الصور البلاغية، وعلى ذلك فإن ما يقول به الشاعر هو أمر ممكن فى عالم الواقع، لكن - رغم هذا - غير محتمل الحدوث فى السياق الذى هو فيه. وهو إذن يمكن أن يحدث فى حياة أى أنسان (الواقع A) وقد لا يهم فى لحظة بعينها أن يفيض النبيذ من الكأس (E_1) أو أن يلوث العصير الحمضى (E_2) كوباً. وهنا نجد عدم الاحتمالية، ذلك أن السبب الذى ذكر بشكل ضمنى فى القصيدة، وهو لا يهم، ("لا يهم" لأنك "تعرفين الدهاليز السرية للروح" .. إلخ) لا يبدو آمناً سبباً ملائماً على مستوى الواقع، واضعين فى الاعتبار الإطار الذى يرتبط به، وعلى ذلك نجد أنفسنا مجبرين على ألا نأخذ بحرفية العبارة، وكأننا هنا أمام " إحياءات " أو أمام عبارات تتضمن تناقضات حقيقية بالمعنى الحرفى للكلمة. وبعد أن استبعدنا الحرفية نتساءل: ما الذىبقى فى مفاهيمنا ؟

لقد اختفى أى معنى من المنظور المنطقى المحض، فلا يوجد هنا معنى منطقى غير مباشر يمكن أن يحل محل المعنى المباشر، ومعنى هذا أنه لا يتراعى لنا أى مخرج

عقلانى مقبول ينتشلنا من الحيرة التى نحن فيها . فما الذى علينا فعله حتى لا يتحول ما نحن عليه إلى موقف يتسم بفراغ فى المعنى ؟ وأمام هذا الوضع لا مناص إلا اللاعقلانية، ولنترك الهذيان يفعل فعله بأرواحنا بأن يقدم لها الإمكانيات اللاشعورية المتداعية، أى إمكانيات الانفعال، ثم نتمسك بها، وهذا ما يتأكد بهذا الشكل فى عقل القارئ، أى التركيبية الرمزية المتجانسة التى أشرت عليها قبل ذلك، ولكن كيف يؤدى رمز بهذه السمة فعله فى نفوسنا عندما نواجهه ؟ إن ما سبق قوله يدلنا أننا أمام الرمز E ننقل - ولا شئ أكثر - بطريقة ما هى C، وعندما نسبر أغوار الانفعال C (وهذا أمر يعتبر فضلة من المنظور الشعري أو من منظور القارئ) فأننا سنعثر على "العنصر الداللى C الذى أو المرموز الذى لم يتبد قبل ذلك فى وعينا لأنه كان مطمورا ومخبأ وراء الانفعال C الذى نتحدث عنه. والانفعال C الذى يثير فينا الرمز E يتسم بأنه متوار، وبشكل لاعقلانى، يتضمن المعنى C المعنى علينا، وانطلاقاً من هذه الطروحات النظرية علينا أن نطبق ما قلنا على الأبيات السابقة، فهذا "النبىذ الذهبى" (E_1) الذى "لا يهم" أن يفيض من الكأس، وهذا "العصير الحمضى" (E_2) الذى لا يهم ما يحدثه من تأثير، ما هما إلا أمران رمزيان كما سبق أن أشرت - لكن القارئ لا يمكن له أن يعرف على الفور - من خلال الحدس - ما الذى يرمز إليه أو يمثله الرمز (وهو فى هذه الحالة النبىذ الذهبى والعصير الحمضى)، غير أن ما يدركه، على هذا النحو، هو الانفعال C . وعلى ذلك فإن "النبىذ الذهبى" يثير فينا انطباعاً ايجابياً أما "العصير الحمضى" فيثير فينا انطباعاً سلبياً، ولزيد من التحديد نقول بأن أول هذين الرأزمين ("النبىذ الذهبى") يثير فينا الانفعال "بمتع الحياة"، وبذلك فإن المعادلات المتولدة عبارة عن سلسلة ثنائية على النحو التالى (فالواقع A هو واحد فى كلتا السلسلتين: المخاطب الذى تشير إليه القصيدة بضمير أنت، وهناك نقل "غير محتمل" لصفة لإطلاقها على الواقع A : أى أن يكون الكأس به نبىذ من ذهب، أو أن يكون فى الكوب "عصير حمضى" وهذا لا يهم).

فمن ناحية :

أنت (مفرد مخاطب تشير إليه القصيدة) [= شخص يتمتع بالحياة = متع الحياة = انفعال فى الوعى بمتع الحياة =] .

نبيذ ذهبى [= واقع ممتع = متع = متع الحياة =] انفعال فى الوعى بمتع الحياة^(١).

ومن ناحيى أخرى :

أنت (مفرد مخاطب تشير إليه القصيدة) [= شخص يعانى فى حياته = معاناه الحياة =] انفعال فى الوعى بالمعاناة فى الحياة.

[= عصير حمضى = واقع غير مريح، واقع مؤلم = معاناه فى الحياة =] انفعال فى الوعى بالمعاناة فى الحياة^(٢).

إذن نخلص إلى القول بأن ما جاء فى هذه البداية الشعرية (من الناحية الانفعالية وهذا هو ما يحدث دوماً مع الرموز) هو ذلك:

" لا يهم أى شىء ذلك أن حياتك تفيض بالمتعة أو أن يشوه العصير الحمضى حياتك. لا شىء يهم لأنك تعرف نفسك بشكل أعمق (أنت الدهاليز السرية للروح" ... إلخ) وهى معرفة تجعلك تتجاوز حدود المتعة والألم " .

الجزور التاريخية للرموز المتجانسة

علينا هنا أن نرجع أيضاً إلى بودلير لنعثر فى الشعر الذى يرجع إلى القرنين الأخيرين على أمثلة واضحة للرموز المتجانسة الأولية^(٣) وتعتبر قصيدة "موت

العشاق" واحدة ن أبرز قصائد فى هذا السياق حيث يحوز الشاعر من خلالها قصب السبق على المدرسة الرمزية (وهى مدرسة لم تنحصر إسهاماتها فقط فى استخدام التقنية الرمزية)^(٤) : ولناخذ مقطوعة من هذه القصيدة. تقول:

سوف نكون سريرين يمتلآن بالروائح الخفيفة

ديوانين عميقين مثل مقبرتين،

وزهور غريبة موضوعة على صوان

ولدت من أجلنا تحت سماوات فائقة الجمال

ومن الواضح أن هذه "الزهور .. المولودة من أجلنا" وهذه "السمات الجميلة" التى تحتها تتفتح الأزهار إنما هى رمزية على النمطية التى سبقت الإشارة إليها حيث أنها تتوافق مع تعريف التجانس الرمزي: فهى أمر يمكن حدوثه فى عالم الواقع، وفى الوقت نفسه نشعر - من خلال بوادر عدم الاحتمالية التى تتضمنها المقولات إنه من المهم أن نلاحظ أنه يكفى لذلك أن تكون درجة عدم الاحتمالية ضعيفة - أقول نشعر بأن الشاعر لا يقصد أن يتم النظر إلى قصيدته بشكل حرفى. وما الذى يتم "التعبير عنه" من وراء القول بأن هذه الزهور متفتحة لنا "تحت سموات أكثر جمالاً" ؟ إن ما تم التعبير عنه هو السعادة الغامرة التى عليها العاشقان فى القصيدة^(٥).

هناك رمز آخر على نفس الشاكلة وهو ذلك الذى يضمه البيت الأول من المقاطع الثلاثية، الذى يقول:

مساء يجعل من الورد ومن الأزرق الصوفى

حيث ينقل إلينا من خلال الرمزية المتجانسة لهذين اللونين - الوردى والأزرق - الإحساس بالمثالية الرفيعة فى هذه اللحظة من لحظات العشاق. ولنلاحظ أن هذه يتم التعبير عنها من خلال عناصر لاعقلانية أيضاً غير أنها ذات نمطية أخرى؛ فأول شئ

هو إيراد صورة إيحائية فى القصيدة رغم أن البعد الرمزى فيها " ضعيف " : إن مشاعر الحب بين البطلين يتم التعبير عنها من خلال المقارنة - فى تشبيه من ذلك الصنف - بين قلب المحبين "سراجان ممتدان" وبالتالى فإن التماثل الذى تحدثت عنه يتم التعبير عنه الآن من خلال "تطوير" الصورة التى أتكلم عنها:

■ سوف نتبادل وضوحاً فريداً

فالملاك الذى " سيأتى ليعيد الحياة، مخلصاً وسعيداً، المرايا مطموسة، والنيران مطفأة". يمكن أن ينظر إليه فى الوقت ذاته على أنه رمز متجانس، ذلك أن الإيمان بالملائكة هو أمر ممكن فى عالم الواقع وذلك الأمر فيما يقوم به الملك بطل القصيدة (إعادة البهاء والحياة للمرايا الباهتة، وللهب الميت. غير أن هذه العملية الممكنة تصبح أمراً ضئيل الاحتمال، حتى نقلبها بحرفيتها؛ إذن نجد أن ما يقال لنا فى هذه الخاتمة الرائعة هو استمرارية الحب، وليلاحظ القارئ - بالإضافة إلى ذلك - اللاعقلانية القوية (تثير مفاجأة شديد بالنسبة للتاريخ الذى كتبت فيه القصيدة) ومصدر هذه اللاعقلانية هو أن هذه المرايا وألسنة اللهب، التى كانت قبل ذلك رُوحى العاشقين اللذين هما بطلا القصيدة، أخذت تستقل عنهما وتحاول أن تبعث كل إلى نفسها " الحياة من جديد ". القصيدة كما نرى تتسم بالثورية والأهمية فى تاريخ الشعر.

أوجه الشبه والاختلاف بين الصورة الإيحائية

والإيحاء والرمز المتجانس

لا بد أن معشر القراء قد لاحظوا، من خلال قراءة الوصف الذى قمت به فى السطور السابقة، الشبه القريب الذى يربط هذه الصور البلاغية اللاعقلانية المعاصرة التى ترتبط بالنمط الثانى. فثلاثتها تتبدى لنا وكأنها تنويعات للظاهرة الرمزية والتى نطلق عليها أيضاً "الظاهرة الإيحائية" وذلك من خلال البعد التشكيلى الذى تكتسبه

الصورة الشعرية هذه عندما نجهل معناها النهائي أو نعرفه بشكل شعورى. وفى هذه الحالة فإن الصورة محل الدراسة - التى تبدو ظاهرياً وكأنها ليست فى خدمة معنى معين - تكتسب، أيضاً بشكل ظاهرى، نوعاً من الاستقلالية، وتجربنا إليها فى حد ذاتها بدلا من أن نبحث عن ذلك المعنى من خلالها. وباختصار : فيما يتعلق بظاهرة الإيحاء نجد أن المادة المُشكَّلة ليست شفافة بل معتمة ولهذا يمكن رؤيتها، ولهذا تتبدى بشكل إيحائى (إنها إيحائية) بقوة ظاهرة.

ها نحن نرى القاسم المشترك بين هذه الصور الشعرية الثلاث وهو: العتامة والتشكيلية والوظيفة الحدسية المقتصرة على الانفعال (الانفعال C) ومن هنا نجد أن هذا الانفعال ينطوى على عدة مكونات عقلانية هي C (وهى العناصر التى يحملها أى انفعال فى داخله)، وهذه المكونات يمكن استخراجها من المكان المظلم الذى ترقد فيه وبرزانها فى الوعى من خلال الناقد، ويتم ذلك من خلال تحليل ذلك الانفعال بشكل يخرج عن إطار الجماليات.

هذه هى أوجه الشبه، ولنر الآن أوجه الاختلاف بين ثلاثتها. إن أول شيء نلاحظه أن هذه الاختلافات تظهر وكأنها اختلافات شكلية فقط وكذلك كأداة، أى تبدو وكأنها إختلافات فى الوسائل وليس فى الغايات. ففى الصورة الإيحائية نجد مستوى واقعياً هو A تتم مقارنته بمستوى متخيل هو E، وقد تفوّه الشاعر بكلا طرفى التشبيه، وأصبحا واضحين بجلاء "عقلانى" فى الحدس (العصفور A مثل قوس قزح E). أما فى الإيحاء فلا يوجد ذلك الطرف المتخيل E الذى تتم مقارنته بالمستوى الواقع A، بل هو عبارة عن سمة أو وظيفة لاعقلانية E (على سبيل المثال "يغنى") تنسب ظاهرياً للمستوى A (الحجر على سبيل المثال "الحجر يغنى"). وإذا ما تناولنا الرمز المتجانس نجد أن الشيء نفسه يحدث إلا أن الفارق هنا - كما سبق أن كررت مرات عديدة - هو أن المستوى E يتسم بإمكانية حدوثه فى عالم الواقع، رغم أنه غير محتمل وبالتالي لايقبل القارئ بحرفيته فى القصيدة.

غير أن الأمر المهم لا يكمن فى الاختلاف أو عدم التشابه بين هذه الصور الثلاث الذى هو اختلاف فى الشكل، وإنما فى توافقها الجوهرى، وحتى نتمكن من إبراز هذا التوافق بوضوح يمكننا القول بأن ثلاثتها تضم ما يسمى "ترميز" اللاواقعية" (فى إطار المفهوم التقنى والدقيق الذى تذكر فيه هذه الكلمات فى السياق الذى نحن بصدده)، ففى الثلاثة نجد

(١) العنصر E المرفوض من حيث دلالاته المنطقية غير المباشرة (وهذا ينسحب على الصورة الإيحائية وعلى الإحياء وكذلك الأمر بالنسبة للرمز المتجانس C وهذا العنصر على إطلاقه على المستوى A

(٢) يثير شعورا C

(٣) يدخل فيه بشكل غير مرئى معنى أو مجموعة من المفاهيم C التى هى بالفعل المرموز، أى أن ذلك هو المعنى اللاعقلانى. والعنصر C الذى نجده فى الصور البلاغية الثلاثة تشعر به وكأنه من سمات A رغم أن الصفات الحقيقية لهذا الأخير A (أى المعبر عنه الرمزى) يمكن أن تكون أخرى $(B_1, B_2, B_3, \dots, B_n)$ ، وهذه يمكن اقتناصها بشكل تقريبي من خلال " المرموز " عن طريق افتراض أو ظن ثقافى لدى الناقد أو المنظر إذا أراد خوض هذا الطريق.

رغم أننا قد نكرر أشياء قلناها سابقا أعتقد أنه يجدر بنا أن نذكر، وبشكل محدد، ما هو ياترى الرامز والرموز والسمات الواقعية أو "المعبر عنه الرمزى" التى تؤدى إلى هذا الأخير فى عبارات مثل "عصفور مثل قوس قزح (الصورة الإيحائية): "الحجر يغنى (إحياء) لايهم أن يفيض النبيذ الذهبى / من كأسك الشفاف / ويلوئ العصير الحمضى الكوب النقى" (رموز متجانسة). ففى العبارة الأولى نجد أن مقولة "قوس قزح" (E) عندما ترتبط تشبيهاً بالعصفور (A) فإنها تشكل الرامز الذى يتكون مرموزه من مفهوم "البراءة" التى نشعر بها (بشكل خاطئ) على أنها صفة لصيقة للمستوى A أى صفة لصيقة بذلك الطائر الذى نتحدث عنه، وبالتالي فإن السمات

الحقيقية الفعلية أو "المعبر عنه الرمزي" ($B_1, B_2, B_3, \dots, B_n$) يمكن أن تكون الخفة وصغر الحجم والرشاقة والضعف ... إلخ الذى عليه هذا الطائر. وبالنسبة للعبارة الثانية نجد أن "الحجر يغنى" تشكل فى مجموعها الرأى الذى يتولد عنه مرموز: وهو "الحياة فى أرفع درجاتها"، وبالنسبة للسّمات الواقعية للحجر أو "المعبر عنه الرمزي" ($B_1, B_2, B_3, \dots, B_n$) يمكننا أن نختار جمال هذا الحجر وتجرده ونقاءه وبساطته العظيمة ... إلخ. وعند النظر إلى العبارة الثالثة نجد أن الرأى هو عبارة "نبىذ ذهبى" أو "عصير حمضى" على أساس أنهما من حيث السياق غير محتملتين بالنسبة لضمير المفرد المخاطب الذى نعرفه: ويرمز "النبىذ الذهبى" إلى "المتع" أما "العصير الحمضى" فيرمز إلى "المعاناة"، أما السّمات الفعلية (أو المعبر عنه الرمزي) ($B_1, B_2, B_3, \dots, B_n$) التى يشار إليها بهذا الشكل يمكن أن تكون عبارة عن تمكن الشخص المذكور فى القصيدة من القدرة على التمتع فى إحدى الحالات وعلى المعاناة فى الحالة الأخرى.

الظاهرة الإيحائية إذن هى بهذا الشكل رمزية ويمكننا أن نطلق عليها ذلك.

إحياء متراكب يتكون من رمز متجانس

يبعث بدوره إحياءً ثانياً

هناك مواضع يظهر فيها الرمز المتجانس وكأّنه واقع فعلى ويقوم بدور هو بمثابة نقطة انطلاق لإحياء، وحتى يحدث هذا فمن الضرورى أن يشير هذا الرمز - كصفة من صفاته - إلى كائن فعلى يمكن أن يكون الأصل الأول للسلسلة كاملة. هناك قصيدة بعنوان "أنشودة إلى فيديريكو جارتيا لوركا" كتبها بابلو نيرودا، تقول:

من أجلك تدهن المستشفيات باللون الأزرق

وتنمو المدارس والأحياء البحرية

ويكسو الريش الملائكة المجروحين،

ويكسو الحشف أجساد السمك في عرسه

وتطير القناقد إلى عنان السماء .

نرى في هذه الأبيات لنيرودا واقعا هو A (أنت : الشخص الذى يجرى الحديث إليه أى فيدريكو جارشيا لوركا) حيث ينسب إليه (إيحاء) صفة لواقعية E (من أجلك تطير القناقد إلى عنان السماء) غير أن هذه الصفة E هي هنا عبارة تركيبية يمكننا تفكيكها إلى عدة عناصر، لنطلع على أولها وهو E_1 أى "القناقد"، وما يثير دهشتنا هنا هو أن هذه السمة E_1 تأخذ مسارها وكأنها عبارة فعلية ذلك أنها تفتح الطريق أمام صفة أخرى غير واقعية : "الطيران فى السماء"؛ بدهى أن القناقد لا تطير، وبالتالي فالأمر عبارة عن إيحاء ثان يدخل فى الإيحاء الأول الذى هو أكثر شمولية. نحن هنا أمام إيحاء يختلف كثيرا عن الإيحاءات العادية، ذلك أن العنصر الذى تنسب إليه الصفة اللاواقعية هو بالنسبة لهذا الصنف الأخير - العادى - الواقع A؛ فعلى سبيل المثال نجد لفظة "سيقان" فى تعبير "السيقان تغنى"، أما إذا نظرنا إلى "قناقد" فليست مصطلحاً هو A فعلياً بل هي E_1 أى سمة لواقعية ورمزية. وإزاء هذا العنصر يخطو العقل القارئ هذه الخطوات اللاشعورية.

قناقد] = حيوان غاية فى البساطة، به أشواك، وليس به أى ظرف ولا جمال = شئ لا روح فيه ولا طرافة ولا جمال = [الانفعال بشئ لا روح فيه ولا طرافة به أو جمال.

نحن هنا لم نتناول هذه "القناقد" على أنها واقعية بالمعنى الحرفى للكلمة بل أخذناها على أنها مجرد تنويع لمعنى رمزى: "شئ بلا روح ولا طرفة ولا جمال". وهنا نجد أن لفظة "قناقد" بصفتها حاملة لهذا المعنى اللاعقلانى هي الكيان الذى ينسب إليه الشاعر - على شكل إيحاء - الحدث اللاواقعى وهو "الطيران إلى عنان السماء" المكون من عنصرين هما "الطيران" و "السماء" يقومان بدورهما ببث سلسلتين من الخطوات X فى وعينا كقراء.

الطيران [= صعود = بلوغ الخير =] الانفعال فى الوعى ببلوغ الخير

سماء (بالمعنى الحرفى للكلمة) [= سماء الله = مكان تبلغ فيه الذات كما لها =] الانفعال فى الوعى بوجود "إقليم يتم من خلاله بلوغ الذات درجة الكمال"

نرى إذن أن هاتين السلسلتين الأخيرتين تكاد أن تتطابقا وبالتالي يمكن توحيدهما "الطيران إلى السماء" سمة وألصقت "بالقناقد" وهذا يضعنا أمام معنى مركب، من خلال الخطوات X المرتبطة به والتي هى باختصار على النحو التالى:

طيران القناقد إلى السماء [= بلوغ الذات ودرجة الكمال وبالتالي بلوغ الروحانية والجمال والظرف =] الانفعال "ببلوغ كمال الذات وبالتالي بلوغ الروحانية والجمال والظرف"

ما يقوله الشاعر إذن عن الواقع A أو بمعنى آخر عن الشخصية التى يتحدث عنها نيرودا فى قصيدته (فيدريكو جارشيا لوركا) هو أن المخلوقات الأكثر نظافة وبدائية (القناقد) يمكن أن يرفع شأنها إلى جواره فتبلغ روحانيتها وظرفها وجمالها (تصعد إلى السماء)

الظاهرة اللاواقعية وقدرتها

على التراكم المتعدد

رأينا فى البند السابق واحدة من السمات البارزة فى الظواهر اللاعقلانية: ألا وهى قدرتها على التراكم المتعدد، غير أن الأمر يختلف عن البند السابق بمعنى أنها لا تقتصر فقط على إضفاء صفة لا واقعية معقدة تتألف من رمز متجانس وإيحاء على الواقع، فالتركيبات يمكن أن تكون متعددة ومتنوعة للغاية ^(٦) فعلى سبيل المثال يمكن أن يتمخض عن "إيحاء" صورة إيحائية، وعن هذه بدورها يصدر عنها "إيحاء" آخر وهكذا دواليك. نقرأ فى قصيدة لبيثنتى ألكسندرى بعنوان "كمال الحب" ما يلى:

سيقان من الأرض، قوراب تمخر يوماً ما
 عباب بحر موسيقى . لحب متعكر
 حيث يمكن الفرار صوب السماوات العلا
 التي تولد فيها الرغوة من جسدين طائرين .
 ياله من جمال يفيض من جسدك المتيقظ ،
 قبو يتلألاً جمالاً فى ظلمة الليل
 يبلى صدرى بنجوم أو برغوات !

نرى أن لفظة "سيقان" هى المستوى الواقعى الذى تأسس عليه البناء الشعري،
 غير أن هذه السيقان، تقوم بدور الإيحاء، فهى من الأرض كما نرى فى القصيدة.
 وهنا نجد إشارة لاعقلانية إلى البساطة التى عليها يتأسس البناء، وهنا نجد أن هذه
 "السيقان من الأرض" ينظر إليها على أنها "قوراب" (المستوى E الخاص بصورة
 إيحاءية) : أى تطير صوب السماء (الإيحاء الثانى) ثم يتأتى بعد ذلك إيحاء
 آخران : الجسد "يغنى" والقبيلات "تشع" ؛ غير أننا لم نستفد بعد كافة الحلقات
 المتولدة عن هذه التركيبية اللاعقلانية. والمحجوب يعلو ويعلو حتى يصبح قبواً يتلألاً
 جمالاً (صورة إيحاءية من الدرجة الثانية (E₂) يبلى صدر بطل القصيدة "بالنجوم"
 (سمة للصورة الإيحاءية من الدرجة الثانية (E₂) أو بالرغوة (صفة E من الدرجة
 الأولى وهى القارب فى البحر).

ها نحن نرى مجموعة إيحاءية مركبة: E₂, E₁, A وما لا يقل عن أربعة إيحاءات
 تصاحب هذه الصور المتراكبة التى ترتبط بها أو تنجم عنها.

ما هو مصدر هذه التركيبية المثيرة ؟ لا يمكن لنا أن نسبر غور ذلك الأمر اللهم
 إلا إذا عرفنا ما هية مكونات الخطوات العقلية التى يعيشها المؤلف . وسوف أتناول
 هذه القضية فى كتاب لى سوف يصدر عما قريب (٧).

الرمز المتجانس المستمر:

لنعد إلى دراسة الرموز المتجانسة، وحتى يتضح ذلك عمدت إلى مثال بدون تطوير (وهو "لاشئ بهم ...") وذلك لسببين : أولهما : هناك أسباب ذات طبيعة إحصائية: حيث أن الرموز المتجانسة غير المستمرة هي الأكثر شيوعاً، ثم تأتي بعد ذلك فى المرتبة الثانية - وذلك حتى يتضح الأمر من البداية - أن الرموز لا تتحدد ما هيتها كما يعتقد داماسو ألونسو^(٨) وباروزى Baruzi^(٩) ، من خلال استمراريتها « ومن هنا ليس هناك ما يدعو إلى تعريفها نظراً لطبيعتها^(١٠) غير أن من الطبيعى أن نجد الرمز المتجانس المستمر وقد حدث أيضاً. ها هي قصيدة لأنطونيو ماتشادو.

يشتل فى عينيك لغز ، أيتها العذراء

الهاربة والرفيقة

لست أدري فيما إذا كانت الكراهية أو هو الحب

القُدّاح الذى لا ينضب لكننا نكنا السوداء

معى سوف تذهبن فى الوقت الذى

يمد جسدى ظله وتبقى فى نعلى رمال

أأنت العطش أو الماء فى طريقي ؟

قولى لى أيتها العذراء الهاربة والرفيقة.

(قصيدة رقم ٢٩)

لقد أفاد الشاعر طوال القصيدة من شخصية، ديانا الصيادة، ولكن بغرض غير أسطورى وإنما لغاية رمزية، فالأسطورة هي فقط المادة التى ينهل منها إلا أنه فى واقع الأمر يدخل بها إلى الرمز المتجانس: ^(١١) أى أن هناك امرأة تحمل كنانة وتتابع الشاعر بلا هوادة وهذا أمر من حيث الواقع، ممكن الحدوث، ولا شك أيضاً أن

إحتمالات حدوثه قليلة. فالشاعر هنا لا يحدثنا عن ديانا بل يرسم لنا شخصية فى عدة خطوط عامة تذكرنا بشخصية ديانا وهذا يعنى شيئاً آخر. فما هو هذا الشيء ؟ ، نجد أن القارئ فى دائرته كقارئ يجهل ذلك الأمر، والسبب هو، كما كررنا قبل ذلك، أن الرموز هى مجرد مثيرات، وما يطرر إلى الذهن هو الانفعال C وليس غيره: أى أنه انفعال عميق، وحاد وكذلك مرتعش وملموس، هو انفعال تنويهي، على الشاكلة اللاعقلانية التى تعودنا عليها، "بشئ" هو C الذى يُعمى علينا غير أننا يمكننا العثور عليه من خلال الاستقصاء الذى يخرج عن الدائرة الجمالية، هذا إذا كنا فى حاجة كافية لمعرفة ذلك، ولنقل أن المرموز فى هذه الحالة هو الحياة الإنسانية أو حالة الوعي التى عليها الرأوى عن الحياة الإنسانية بما فى ذلك البعد الجنائزى (C) . الحياة الإنسانية أو معيشه الإنسان هى أمر "غامض" فى نظر هذا الرأوى (يشغل فى عينيك لغز) من حيث أنه يضم تناقضاً هو عبارة عن أن الحياة هى خير عميم من حيث هى حياة لكنها تتجه صوب الموت وعندئذ تتحول إلى شر، وبالتالى فمن المهم فك شفرة هذا الغموض ومعرفة أى من هذين الشئيين يمثل المعنى الحقيقى الذى علينا أن ننسبه للعيش. حياتنا هى "عطش" لمزيد من الحياة، غير أن هذا العطش هل يروى ؟ وهل سنعيش دوماً وأبداً بغض النظر عن الظواهر الشكلية المحسنة ؟ أو أن العطش هو ذلك ليس إلا ؟

أأنت العطش أو الماء فى طريقي ؟

قولى لى أيتها العذراء الهاربة والرفيقة

ها هو كل شئ يتضح أمامنا ، فالحياة بمعناها الإيحائى كحياة هى بالنسبة لنا "حب" وعندما تسير صوب الموت تصبح "كراهية". هناك نوع من الترادف من النوع المتنامى ^(١٢) بين العناصر السلبية والعناصر الإيحائية : "هاربة" تتطور فى إتجاه "الكراهية"، وبعد ذلك نجدها فى " الكنانة السوداء " وفى "العطش" وفى "رفيقة" تسير نحو الحب ثم نحو القُدَّاح ونحو "الماء".

وهنا نتساءل لماذا يطلق الشاعر على الحياة مسمى "عذراء" ويرأها نتيجة لذلك في ظل شخصية ديانا ؟ السبب هو أنه شيء يجهل الشاعر مغزاه، وبالتالي فهناك واقع يجهله ولا يمكن أن يجعله واقعاً من المنظور الفكري، وفي هذا المقام نجده - أى الشيء - يتفقت منه في ألغازه الجنازى، لكنه محبوب بعمق ذلك "الرفيق" عندما لا ننظر إلى ما يتمخض عنه من نتائج محزنة. إذن فهذا الشيء يضم في الظاهر تناقضاً هو "لكراهية" و "الحب" و "العطش" و "الحياة" وهو لذلك مُلغز ومعناه الحقيقي هو ما يمكن أن يكون أكثر قوة - فى البحث عن معنى لتلك الشخصية - هل هو البعد الإيجابى (المياه) أم البعد السلبى (العطش) وهذا ما لا يمكن لنا أن نكتشفه رغم شغفنا العميق بذلك: "قولى لى أيتها العذراء الهاربة والرفيقة".

القصيدَة تقول لنا هذا كله ولكن بشكل انفعالى، ونحن معشر القراء نتولى فقط متابعة النتائج والمعادلات الانفعالية لهذه الأفكار التى توجد - كما سبق أن قلنا فى العديد من المناسبات - داخل الانفعال، وكأنها بذرة ثمرة المشمش. إننا عندما نقرأ القصيدة نتلقى هذه المفاهيم، برغم عدم إدراكنا لها، وهذا على نفس الشاكلة التى نتلقى فيها بذرة الفاكهة عندما يسلمنا أحد ما هذه الفاكهة؛ الأمر إذن هو عبارة عن رمز متجانس مستمر لا يظهر مرموزه (C) فى وعينا، حيث إنه يخفيه رغم أنه فيه بشكل "لاعقلانى" أى أنه ملفوف ومدفون تحت الانفعال.

هنا نجد أن خطوات الوصول إلى نهاية المعادلة X أو تلك التى يتبعها القارئ تتسم بالتعقيد الشديد وتتمثل فى مجموعة من السلاسل: واحدة منها بالذات انفعال إيجابى، أما الأخريات فهى ذات إنفعال سلبى؛ أضف إلى ما سبق وجود سلسلة أخرى ذات انفعال غامض. وحتى نتمكن من إدخال بعض التبسيط على الموقف فأننى سأفصح فقط عن سلسلتين منهما من النوع الإيحائى وعن ثالثة من النوع السلبى فضلاً عن تلك التى أطلقنا عليها السلسلة "المُغزّه". أبدأ إذا بالتثنائى السلبى. وإبتداء من اللفظة المتصلة بالواقع نجدهما على النحو التالى:

أنت] = واقع يظل عذرياً لا يمكن لعقولنا أن تنفذ إليه بسبب طبيعته المتناقضة
 = واقع ملغز ومتناقض، ينظر إليه من الجانب السلبي = موت = [انفعال بالموت فى
 الوعى.

أما اللفظة المتصلة بعالم اللواقع فهى على النحو التالى

كنانة سوداء] = واقع أسود = سوداء = ظلمة = لا أرى = الموت = [انفعال
 بالموت فى الوعى.

أما السلسلة الملغزة فهى على النحو التالى

عذراء] = شخصية لم يستطع أحد معاشرتها جنسياً ونحن لا نعرفها من هذه
 الزاوية = واقع لانعرفه = [الانفعال فى الوعى بواقع لا نعرفه.

لنر الآن السلسلة الثنائية الإيجابية: السلسلة المتعلقة باللفظة الواقعية:

أنت] = واقع يظل عذرياً لا يمكن لعقولنا إدراك كنهه بسبب طبيعته المتناقضة
 = واقع ملغز ومتناقض منظور إليه من الجانب الإيجابى = الحياة = [انفعال بالحياة
 فى الوعى.

سلسلة اللفظة اللاواقعية:

القдах] = ضوء = حياة = [انفعال بالحياة فى الوعى.

وأنا فى هذا التحليل لم أكتب تلك السلسلة المترتبة على السابقة، وهى من
 النوع الملغز ذلك أنها نفس السلسلة السابقة (عذراء = شخصية لم يعاشرها أحد
 جنسياً.... إلخ) ويستنتج من هذا الجدول أننا نجد فيه - كما كنا نأمل - المستوى
 الواقعى A الذى يمكن أن نطلق عليه "أنت" ذلك أن الشاعر يتعامل معه فى النص على
 أنه مفرد مخاطب، كما نعثر بالطبع على بعض سمات المستوى E التى تطلق على
 المستوى A، ومن السمات الإيجابية فيها هى E₁ (أى عذراء تحمل كنانة سوداء،
 وعذراء هاربه... إلخ) غير أنه بالإضافة إلى ذلك فإن هذه الصفات - الإيجابية منها

والسببية - تتسم بالتعقيد ذلك أنها تتألف من عدة مكونات تصدر كل واحد منها سلسلته اللاواعية المتعلقة به، وهذا ما نجده فى لفظة "عذراء" من ناحية، وما نراه فى عبارة "كنانة سوداء" من ناحية أخرى... إلخ

الرموز المتجانسة والرموز غير المتجانسة المتسلسلة

لقد تعرضنا فى بحثنا حتى هذه اللحظة لصنف واحد من الرموز (الرموز المتجانسة) من خلال تنوعيتين مختلفتين هما: " الرموز المتجانسة البسيطة " (ليس مهماً أن يفيض النبيذ الذهبى / أو أن يلوث العصير الحمضى الكوب النقى) و " الرموز المتجانسة المستمرة " (يشتعل فى عينيك غموض أيتها العذراء / الهاربة والرفيقة) وقد أطلقت على التنوعيتين مسمى واحد هو الرموز " المتجانسة " على أساس أنها تحمل معانى لها نفس الطبيعة اللاعقلانية. غير أنه يوجد صنف آخر إلى جانب هذا الصنف وهو يتسم بالأهمية الكبيرة كما يتسم بعدم التجانس، وهذا ما يتوافق بالضبط مع ما أطلقنا عليه فى الفصل الثانى من هذا الكتاب مسمى " النمط الأول من اللاعقلانية ". إذن نجد أن الرموز غير المتجانسة هى تلك التى تحمل معنى منطقياً إلى جوار المعنى اللاعقلانى، كما أننا نعرفها وبالتالي فليس من الضرورة أن نسوق أمثلة لها: إنها تلك الحالة المتعلقة بالتراكيب اللغوية التى قمنا آنذاك بتحليلها وهى " الخيل سوداء " و " الحدوات سوداء " أو " مَحْدَبُ الظهور وظلاميون " فى قصيدة " رومانث الحرس المدنى الأسبانى " لفيدريكو جارشيا لوركا (١٣).

رموز وسط بين الصنفين السابقين

علينا أن نسارع هنا للقول بأن الرموز التى قمنا بتصنيفها كل تحت مسمى محدد (الرموز المتجانسة والرموز غير المتجانسة) تفتح الباب أمام وجود منطقة وسطى بينهما من الناحية العملية، وهذه المنطقة الوسطى هى التى تستثير شكوك

الناقد، والأمر هو أنه لما كان كلا الصنفين من الرموز يضم شيئاً ممكناً فى عالم الواقع، أما الفارق فهو ليس إلا قضية تتعلق بالاحتمالية وهنا نجد أن المنطقة الرمادية أو منطقة الشك لا بد أن تظهر طالما أن من الممكن ظهور منطقة رمادية أو مثيرة للشك فى إطار الاحتمالية. وبمقولة أخرى نشير إلى أنه لما كانت الاحتمالية (التى هى من سمات الرموز المتجانسة) تقبل التدرج فإن الرمز لن تعتريه أية ذبذبة ممكنة طالما أن الاحتمالية كبيرة، إلا أنه عندما تقل درجة الاحتمالية وتظهر واهنة ضعيفة فإن الذبذبة تعترى الرمز. لدينا فى السطور التالية قصيدة لأبولينير:

إننى خاضع لسلة الإشارة فى الخريف

راحلاً أحب الثمار وأنقر من الأزهار

ويزداد شوقى كلما قدمت مجموعة من القبلات

و كأننى غريق يضرب الأشجار ليطلق آلامه للريح

فخريفى خالد وفصلى ذهنى

وأيدى العشاق تعمل منذ القدم على حجب شمسك

وزوجة تبعنى وكأنها ظلى القدرى

والحمامات فى هذا المساء فى طيرانها الأخير

نجد أن عدم الترابط المنطقى بين البيت الأخير والآيات السابقة عليه تجعلنا نشعر بأن تلك " الحمامات " التى تنطلق فى " طيرانها الأخير " وكأنها رموز متجانسة، غير أنه لما كانت الاحتمالية التى نتحدث عنها ترتبط فقط بالسياق، ولا تتعلق بشيء مستحيل الاحتمالية فى حد ذاته، (ذلك أن الطيران الأخير ليس ممكناً فقط بل محتمل جداً وكذلك ضرورى كل يوم عند بعض الحمام) فإن الناقد

يمكن أن يتردد لحظة وضع التصنيف، ذلك أنه إضافة إلى ما سبق، نجد أن الرمز يمكن أن يُدرك على ما هو عليه؛ وعلى أن أضيف في هذا المقام أن الرموز الحقيقية المتجانسة هي تلك التي لا تتبدى للقارئ - على عكس الحالة السابقة - فأمامها نجد القارئ لا يظن، في بداية الأمر، أنه أمام تعبير رمزي (رغم أن الانطباع الذي يعيشه يمكن أن يكون من ذلك الصنف)، وإنما يظن أنه أمام تعبير فعلي (الخيول سوداء / والحدوات سوداء)؛ هذه الرموز الأخرى التي اعتبرناها صعبة التصنيف تتبدى - على النقيض - ذلك أنها تظهر أمامنا كرمزية: أي أننا نلاحظ هنا وجود معنى مختلف عن المعنى الظاهري رغم أنه - أي المعنى المختلف - يحضر أمامنا ولكن بصفته مختبأ: أي أن درجة عدم الاحتمالية التي عليها مثل هذه الرموز تدفعنا إلى ذلك الشعور بالرمزية. غير أن هناك أمثلة أخرى تتضاءل فيها الاحتمالية بشكل أكبر، وهنا يلمس الناقد حدود الرموز المتجانسة الحقيقية. ومن أمثلة ذلك ما نراه في نهاية هذه القصيدة الأخرى لأبولونيوس:

إنه ميت فاصغوا إلى ناقوس الكنيسة

يدق بعذوبة لوفاة خادم كنسى

ها هو يضرم النار في المقلاة الممتدة

والنساء يرسمن علامة الصليب في الليلة المتذبذبة

(من قصيدة " النساء " لديوان Alcool) .

نجد هنا أن استغرابنا لأصاق صفة معينة لكلمة " الليلة " (nuit indecise) هو الذى يجعلنا نتلقى الأمر بشكل فوري على أنه رمزي أي ذلك التعبير المتعلق (بتلك الليلة) ومن هنا ينبع تردها في تصنيف هذا النوع. وعكس ذلك لا يحدث عندما نقوم بتصنيف البيت قبل الأخير: " ها هو يضرم النار في المقلاة الممتدة " الذى نجده قابلاً للوقوع بمجرد قراءته وبالتالي فهو واقعي رغم أنه يثير فينا انفعالا بشكل رمزي (بشكل متجانس) .

وتتكرر حالة " الليلة المتذبذبة " فى نص لفيدريكو جارشيا لوركا سوف أقوم بالتعليق
رويداً رويداً. نبدأ إحدى أغانيه على هذا النحو:

أيها الوروار

فى أشجارك المعتمة .

ليلة ذات سماء متعلثمة

وهواء يتعلثم .

ثلاثة من السكارى يخلدون

حركاتهم بالنبيذ والحداد

تدور كواكب الرصاص

على ساق واحدة

أيها الوروار

فى أشجارك المعتمة .

... إلخ

[قصيدة: " كدر وليل " من ديوان " أغاني "]

هؤلاء السكارى الثلاثة الذين " يخلدون حركاتهم بالنبيذ والحداد " ينوهون
للقارئ بوجود البعد الرمزي، وهذا نفس ما يتولد لديه من عبارة أبولونير " الليلة
المتذبذبة " ولأسباب مشابهة، وفى هذه الصورة نجد أن كلاً من الفعل " يخل " -
بما يضيفه من أبهة وكذلك العدد التراسندنتالى " ثلاثة " هما العنصران اللذان يحملان
احتمالية اجتماعية ضعيفة الأمر الذى يضع البعد الرمزي للسكارى خارج الدائرة
التي رسمناها للرمز غير المتجانس^(١٤)

الرموز غير المتجانسة المتتابعة

نعود من جديد إلى رموز غير متجانسة، وهنا أود، قبل أن أنتقل إلى موضوع آخر، أن أركز بقوة على أن الرموز غير المتجانسة عادة ما تأتي في "سلسلة متتابعة" ^(١٥) أى أنها عادة ما تجتمع مع رموز أخرى من نفس الصنف أى الدلالة اللاعقلانية "وذلك فى إطار نص واحد متنوعة أطواله: فأحياناً ما نجده وقد غطى قصيدة كاملة، ومن هذا المنطلق تتكون تركيبة رمزية، أو بمقولة أخرى رمز واحد ولو أنه مركب. ها هى القصيدة رقم ٣٢ من ديوان "عزلات، ودهاليز وقصائد" للشاعر أنطونيو ماتشادو:

جذوات شفق قرمزي

خلف السّرو الأسود يصعد منها الدخان

وفى الدهليز الظليل ها هى النافورة

بتمثال الحب المنحج الحجرى

الذى يحلم صامتا. وعلى القاع الرخامى

تستكن المياه ميتة.

يمكن لنا أن نحاول كشف النقاب عن مشاعرنا بعد الانتهاء من قراءة القصيدة فنقول إنها مشاعر الكدر والجنازية، وأول شىء يثير دهشتنا هو أن ذلك الانفعال قد لا يتوافق مع ظاهر نص القصيدة، فقد وصف لنا الشاعر مشهداً جميلاً، ولو رأيناه فى حد ذاته لما كان هناك سبب فى القول بأنه قد وُلد لدينا مشاعر الحزن الشديد الذى يهزنا: نحن هنا، من جديد، أمام فكرة "عدم التلاؤم" الشعورية التى هى من الرموز غير المتجانسة "اللاعقلانية" فالكلمات التى يستخدمها الشاعر ("جذوات" E_1 وشفق E_2 وقرمزي E_3 وأسود E_4 والسّرو E_5 يدخن E_6 وظل E_7 وحجر E_8 ويحلم E_9 إلخ) عندما نراها فى معناها المنطقى لا تشير إلى أى شىء يمكن أن يثير فينا

ردّ الفعل الحزين هذا الذى شعرنا به رغم ذلك،، إلا أن رد الفعل هذا بعيد عن المعنى المنطقى للمفردات لكنه يرتبط - ولو كان بشكل غير مرئى - بالمعنى اللاعقلانى الذى يستكن فى المفردات السابقة وبمقولة أخرى نجده - أى المعنى اللاعقلانى - يرتبط بمفهوم آخر ويؤخذ على نحو سرى وكأنه مربوط برباط غير مدرك بالمعنى المنطقى وهو رباط بالفعل لاعقلانى^(١٦). إنه مفهوم " الموت " (C) وهو بالفعل ملائم للانفعال الذى عشناه عند القراءة. لنقدم مثالا: إن " الشفق " فى حد ذاته وبالمعنى المنطقى لا يستلزم " الموت "، إذ هو عبارة عن نمطية من أنماط الضوء ولا شىء أكثر بمعنى أنه ليس أقل ضوء من الشروق؛ غير أن الأمر المثير للفضول هو أن كلمة مثل " الشروق " لا تجلب بالتداعى " الموت " من حيث المبدأ بل ربما تجلب معنى " الحياة " بمعنى أن ذلك فى اتجاهه لمزيد من الوضوح، وعكس هذا يحدث مع " الشفق " عند النظرية على أنه " مسائى " وبالتالي يرتبط فى قصيدة أنطونيو ماتشادو بشكل لاواعى بالبعد الحزين (رغم أنه عبارة عن ضوء مماثل لدرجة الضوء عند الفجر) ويرجع هذا إلى أننا نعرف أن ذلك الضوء - رغم أنه معادل لضوء الشروق فى هذه اللحظة - سوف يخبو رويداً رويداً. ودون أن ندري نربط ذلك الخبو بخفوت الحياة أو نربطه بالموت^(١٧) وقد أشرت قبل ذلك إلى أن شيئاً مشابها يحدث مع باقى الكلمات التى ذكرتها قبل ذلك بين الأقواس. وأعفى القارئ من القيام بتحليل مسهب للموضوع، إذ قمت بهذا الأمر فى كتاب آخر صدر لى^(١٨)، غير أننا سوف نأخذ هنا عبارة واحدة هى " مياه ميتة ". نلاحظ أن المعنى المنطقى لهذه العبارة " مياه ميتة فى إطار القصيدة تتعلق بالضرورة " بمياه المستنقع " غير أن صفة " ميتة " بمعنى " مياه مستنقع " - وهو مفهوم ليس فيه تشاؤم أو كآبة فى حد ذاته - تثير فىنا نوعاً من السلبية الانفعالية فى إطار سياقها، فعبر الطريق اللاعقلانى يترابط بمفهوم صفة " ميتة " وهى فكرة تتوافق وتتلاءم مع توجهات الحدس عند القراءة^(١٩).

يتكامل كل ذلك ويتضافر مع الجنائزية البطيئة التى عليها إيقاع القصيدة، وكذلك مع تكرار مقاطع " oes " و " ues " المصحوبة بعلامات النبر^(٢٠) كما

أنها - أى أن الجنائزية أحياناً ما تمتد من خلال الحروف الساكنة التى تحيط بحرف متحرك (أى أن أول حرف وآخر حرف هما حرفان ساكنان فى المقطع الواحد) مثل : " reposo , marmorea " - " mudo , amor , desnudo " - " sombra , crepusculo " .
فلا أحد يجهل التداعى مع الظلمة (بعد أن نضيف نحن ذلك التداعى "بالظلمة" مع "الليل" و "الموت") ولا أحد يجهل أيضاً أن هذه المقاطع الصوتية يمكن أن تحمله .

ولاستكمال ما سبق يمكننا أن نضيف قائلين أنه عندما تجتمع فى نص واحد تلك الأصوات المذكورة فى الوقت الذى تتولى فيه تحديد معالمها والاندفاع نحو اتجاه واحد من التداعى (أى نحو المفهوم اللاعقلانى وهو " الموت " الذى تصب فيه جميعها) فإن المحصلة أن هناك تكتيفاً متبادلاً فيما يتعلق بالبعد اللاعقلانى (الموت) وبالتالي فيما يتعلق أيضاً بالنتائج الانفعالية المترتبة عليه، إننا بالفعل نجد القصيدة وقد أصبحت أكثر جنائزية ورهبة ذلك أن تقنية التسلسل التى يتداعى فيها المعنى اللاعقلانى مع المعنى المنطقى تضم مختلف أبيات القصيدة وليس هذا إلا حالة خاصة من ظاهرة التكرار، وهذا الأخير هو الذى تتمخض فيه هذه المؤثرات المتراكمة: فالكلمات عند تكرارها تصبح بها مبالغة، فإذا ما قلت إن " أنطونيو غبى، غبى، غبى " فهذا معناه أن غباءه أكبر مقارنة بعبارة أخرى هى أوكد أنه ذلك.

الأصول التاريخية للرمز غير المتجانس:

حاولت فى كتابى " شعر بيثنتى ألكسندر " تبين مثال واضح سقته لأدلل على الرمز غير المتجانس فى قصائد الرومانث التاريخية " لدوق دى ريباس D. de Rivas (٢١) وفى الشعر الشعبى (٢٢) ويمكن أن نعرث على أمثلة لهذا الصنف فى شعر بودلير (٢٣) وعند فيكتور هو جو (٢٤)، غير أن نماذج الرمز غير المتجانس تظهر بوضوح شديد فى شعر فيرلين، ونعرض فى السطور التالية قصيدة له حيث نجد سلسلة متواصلة من الرموز غير المتجانسة التى تنوّه بذهاب الضوء والأخطاء ثم الموت بعد ذلك؛ وليلاحظ القارئ - فى هذا المقام - مدى الفعالية التى عليها نهاية القصيدة.

ساعة الراعى

لون القمر أحمر فى الأفق الضبابى ؛

داخل سحابة تتراقص ، والمرج

ينام مدخناً ، والصفدع تصيح

بين شجيرات الأسل الخضراء ، حيث تهب رعشة ؛

أزهار الماء تغلق نورياتها

وأشجار الحور تمضى من بعيد فى صفوف

مستقيمة ومضغوطة ، أشباحها غير المؤكدة ؛

وفى الأكمام تهيم كائنات القطرب ؛

تستيقظ طيور البومة ، وبدون ضجة

تجدف فى الهواء الأسود بأجنحتها الثقيلة ،

والفلك يمتلىء بالأضواء الصماء .

بيضاء ، تظهر فينوس ، ويأتى الليل .

نلاحظ فى هذه القصيدة أن هناك تداعى مع المفاهيم التى أشرنا إليها

سلفاً ويشمل ذلك عناصر كثيرة بما فيها الأصوات (et la grenouille crie) والبياض

(Vénus emerge Blanche) أو الاستيقاظ (les chats - huant S' éveillent) (٢٥)

غير أن هذا التداعى هو هذه المرة دون تناقض فى حالة الكثير من كلمات القصيدة:

(الأفق الضبابى، سحابة، المرج ينام مدخنا، وأزهار الماء تغلق نورياتها، والأشباح غير المؤكدة، والهواء الأسود، والأجنحة الثقيلة، والأضواء الصماء). كما أن هذا المناخ العام سوف يصب فى العبارة النهائية " ويأتى الليل " حيث نلاحظ أن لفظة " الليل " قد تحولت بهذا الشكل إلى رمز غير متجانس " للموت " (٢٦) يالها من فعالية ومهارة جمالية فى وضع هذه العبارات كختام للقصيدة ! ينتهى اليوم (وتنتهى معه الحياة) وتنتهى معها القصيدة، إن القصيدة فى رأى تمثل واحدة من أفضل إنجازات فيرلين.

سلسلة مختلطة تجمع بين الإيحاءات والرموز

غير المتجانسة، أو الإيحاءات والرموز المتجانسة.

يمكن أن تتبدى الرموز غير المتجانسة فى شكل سلسلة، وهنا نتسال: هل يمكن أن يحدث ذلك فى الرموز المتجانسة والإيحاءات ؟ بالطبع نعم وبنفس درجة التأثير التى شهدناها فى حالة التسلسل غير المتجانس، سوف أقدم فى البداية مثلاً نجد فيه السلسلة الرمزية وهى تجمع بين العلامات Signos اللاعقلانية التى تنسب إلى أصناف مختلفة. ها هى القصيدة العظيمة لخورخى جيّن بعنوان " هضبة Meseta حيث نجد أن الاختلاط يتأتى بشكل مثالى.

مساحة | ينتشر

فوق مستوى قمة.

قمة وإستواء مجتمعان

يتناميان - ضوء - فيضبان .

نور عال، علوّ

ذو وضوح نشط !
الكثير من عيدان القمح
تنتهى وهى تهمهم ،
لازال قمحاً وبعد ذلك رياحاً .
تصفر ، فى سعادة
الرياح ، المسافات .بيت شعر فى سطر واحد .
آفاق فى دائرة
تفتح . كم عدد آثار
الوضوح ، الشديدة الارتفاع ،
فوق مستوى النهار ،
تطن ! ياله من نبض
كونى للقمة ،
إنه انتقال كونى !
قمة وسماء يستعرضان .

تثير القصيدة - فى مجملها - انفعالاً بالانتصار ، عندما نقوم بتحليلها فإن ذلك يقودنا إلى إدراك أنه انتصار الضوء وانتصار الواقع الكامل وكمال الذات . فكيف تحقق ذلك التأثير الرمزي فى مجمله ؟ نجد أن القصيدة تتضمن فى ثناياها لمحات تشع بالسعادة (تصفر ، فى سعادة / الرياح ، المسافات) أو تعبر عنها بشكل رمزي غير متجانس ، وعلى هذا فإن الأبيات المعبرة عن الارتفاع :

نور عال، علو

ذو وضوح نشط

كم عدد آثار

الوضوح، الشديد الارتفاع

فوق مستوى النهار

أو ألفاظ الوضوح أو الضوء التي يتم إدراجها في الأبيات التي عدت وذكرتها مرة أخرى. وفوق ما سبق هناك، في القصيدة، نجد دينامية كبيرة، فكل شيء يتحرك: فهناك الفراغ " الذي ينتشر فوق مستوى قمة " وهنا، قمة واستواء " يقتربان وينبضان " الوضوح " هو " نشط " " لعيدان القمح " تنتهي في مهمة، تنبض نفخة أملة، والآفاق تتفتح، وأثار الوضوح تطن، وهناك نبض كوني، وانتقال كوني، وفي نهاية المطاف " السماء " و " القمة " يستعرضان.

توليت أمر تحليل رمزية الحركة وتعبيرها العاطفي في كتابي " نظرية التعبير الشعري " وقد شمل ذلك الحركة في جسد الإنسان وكذلك في الشعر والموسيقى، فالحركة السريعة أو الشديدة الشمولية (مثلما هو الحال هنا) تعني - لاعقلانياً - " حياة " في العديد من السياقات، وذلك بتأثيرها الحماسي فينا أو شيء من هذا القبيل. أما الحركة البطيئة أو اللا حركة فسوف يكون معناها، على نفس المسار، مناقضاً لما سبق قوله، أي الموت أو خفوت الحياة مع ما يستتبع ذلك من الشعور بالحزن أو المشاعر المشابهة؛ ويكفي أن نتذكر هنا ببطء خطوات السير الجنازية، وأن نتذكر السعادة الحيوية " للسعداء " (وهذا مسمى له دلالته) أنني لن أقوم الآن بشرح البعد النفسي المفترض الذي يستكن وراء هذه الظاهرة البديهية، فما يهمنا في هذه اللحظة هو إبراز أن الكلمات الرئيسية - في القصيدة التي نتحدث عنها - التي تشكل هذا الشعور تعبر بشكل فيه انحناء (أتمنى ألا يخونني هذا التعبير) عن فكرة انتصار الحياة. غير أن الأمر الملفت للانتباه هو أن بعض هذه الكلمات تُحدث فعلها هذا من خلال الرموز الواقعية بينما تقوم أخرى بذلك من خلال الإيحاءات. وهذه

الأخيرة هي التي نلاحظها ببداية شديدة في البيت الأخير (قمة وجبل يستعرضان)
 ذلك أن الاستعراض الذي ينسب " للماء " وإلى " القمة " هو أمر لا واقعي بالمرّة،
 فلا الماء ولا القمة يتحركان، وانطلاقاً من هذا المعنى المتعلق بالاستعراض أعتقد أنه
 تتولد سلسلتان تعملان على تحديد الماهية، فمن ناحية نجد:

قمة وجبل يكسوهما الضوء] = نور انتصارى = انتصار الحياة على
 الموت = [الانفعال بالانتصار الذي تحققه الحياة على الموت.

ومن ناحية أخرى:

(قمة وسما) تستعرضان (بمعنى أنهما تتحركان)] = استعراض
 انتصارى = انتصار = انتصار الحياة على الموت = [الانفعال بالانتصار الحياة
 على الموت.

هذه الخاتمة الشعرية (التي تشير بوضوح إلى صيغة رمزية تعنى انتصار
 الحياة) هي التي تجعل الرموز السابقة تميل بشكل حاسم إلى أن رمزيتها " الحياة
 في كمالها " ينظر إليها بعد ذلك على أنها " انتصار " الحياة الكاملة والذات
 الكاملة. كما أنها تسهم أيضاً في سير الكلمات التي تعنى سعادة، في حد ذاتها،
 نحو هذا المعنى وذلك بشكل واضح (تفتقر، في سعادة الرياح، المسافات) لكن ذلك
 بشكل لا عقلاني (ضوء مرتفع علوً). وتتحول الفصيحة في مجملها إلى رمز كبير -
 بفضل التسلسل - وهذا يقودنا بشكل لا عقلاني وبفعالية كبيرة إلى التأكيد الرفيع
 الذي أشرت إليه.

وأحياناً ما نجد أن ما يترابط في سلسلة واحدة هو عبارة عن رموز لاعقلانية من
 النمط الثاني، سبق لى أن ذكرت جزءاً من قصيدة لنيرودا اجتمعت فيه إحياءات
 ورموز متجانسة.

من أجلك تُدهن المستشفيات باللون الأزرق
وتنمو المدارس والأحياء البحرية
ويكسو الريش الملائكة المجروحين
ويكسو الحشف أجساد السمك فى عرسه
وتطير القنافذ إلى عنان السماء

يلاحظ أن كلا البيتين الأولين يتكونان من رموز متجانسة، فما ينبئان عنه ليس بالأمر المستحيل، رغم أن القارئ لا يمكن له أن يفهمه بشكل حرفي بل بشكل لا عقلاني فقط. ويلاحظ أن باقى الأبيات المكونة لهذا المقطع الشعري تتضمن إحياءات بدهية، إلا أن كافة مفردات السلسلة (التى هى الإحياءات والرموز المتجانسة) تعبر عن نفس الشيء : أى عدم التأخير السحري من هذا النوع الإيجابي والحيوي الذي يضيفى الجمال والروحية الناجمتين طبقاً لنيرودا - عن وجود جارثيا لوركا المهداة إليه هذه الأنشودة.

التراسل correspondencias

نعرض فى نهاية هذا التجوال ظواهر عدة من اللاعقلانية، وهى ظواهر ذات أفاق محددة بالنسبة لباقى الأشكال الرمزية، وهذه تسمى " التراسل " وقد أطلقنا هذه التسمية اقتباساً من عنوان القصيدة الشهيرة لبودلير التى سبق أن علقنا عليها قبل ذلك، فالتراسل هو فى المقام الأول عبارة عن تعبيرات لها قيمة دلالية فى حد ذاتها ومع ذلك تقول لنا بشكل لاعقلاني شيئاً عن واقع آخر مذكور فى القصيدة يتراسل مع تعبيرات أخرى رغم عدم وجود رابطة واعية بها اللهم إلا الانفعال المحض (وهذا هو واحد من أوجه الاختلاف مع الصور الإيحائية). ويمكننا أن نؤكد حينئذ أن هذه المواد البلاغية عبارة عن ترميز له بعدان مزدوجان وهو ينطوى على أنانية وغطرسة إن

صح القول، وبمعنى آخر إنه نوع من الترميز يعلن ما يقوله لنا على وجه الخصوص عن كائن آخر، رغم أنه يعلن أيضاً عن نفسه ولكن بشكل خافت سواء كان ذلك أمام نفسه وانطلاقاً من نفسه. وقد عرضت في كتابي "شعر بيثنتي ألكسندر" سابقة لهذا الصنف من الترميز الذي ورد في الرومانث التاريخي "لوق ريباس"^(٢٧). كما أطرح هنا مثالا آخرًا من شعر أنطونيو ماتشادو.

هناك بعض صور الذكريات لها

ضوء حديقة و وحدة الحقل ،

متعة الحلم

في مشهد أسرى متخيل

البعض الآخر يتذكرون حقلات

أيام أكثر قدماً ،

قنايل صغيرة رقيقة

يضعها صانع العرائس عل حامل ...

أمام البلكونة المزهرة

هناك موعد حب مُرّ .

يتلألأ المساء على أشعة الشمس الصفراء ...

النبات المتسلق ينساب من الأسوار البيضاء

وعلى ناصية شارع ظليل ،

هناك شبح هارب يقبل زنبقة

(القصيدة ٣٠)

يقوم بطل هذه القصيدة بالتفتيش فى ذاكرته عن بعض الذكريات، هناك بعضها جميل ولها ضوء " حديقة ووحدة حقل " (ها نحن نرى هذا الصنف النادر من " الإحياءات " غير الحسية، Sinestéticas، لأنطونيو ماتشادو رغم أن البعد اللاعقلانى فيها " ضعيف ") بينما نجد ذكريات أخرى فيها البهجة والاحتفالية، غير أنه سرعان ما تقفز ذكرى أخرى إلى الذاكرة هى هذه المرة مأساوية ألا وهى الحب الذى منى بالفشل:

أمام البلكونة المزهرة

هناك موعد حب مرّ.

كما أن الماء يتلألأ على درجة حرارة الصيف فى الأندلس وهنا:

وعلى ناصية شارع ظليل

هناك شبح هارب يقبل زنبقة.

تنتهى القصيدة على هذا النحو: وبالتحديد من خلال استخدام " التراسل " ذلك الصنف الذى نحاول تحديد معالمة، ولنبدأ بإحدى المكونات، وأكثرها بداهة ودلالة هو " الشبح "، هذا الشبح (هارب لأنه يقبل زنبقة): ما هو وما الذى ينوّه به ؟ سرعان ما نشعر أن ذلك الشبح هو شبح ليس إلا، فهو فى المقام الأول ذو وجود خاص به ومنفصل عن وجود باقى العناصر رغم أنه وجود انفعالى (٢٨)، كما نشعر أيضاً أن الشبح الذى نحن بصدد الحديث عنه لا يمكن أن يكون ذلك العاشق الفاشل الذى كان ينتظر الموعد، وما يقال لنا بشكل لاعقلانى هو شىء من هذا القبيل: أى أنه الفشل (الذى يتم التعبير عنه بالشبح) وكذلك الاستمرار - بعد أن تم صدّه - فى حب ذلك الشخص الذى يهرب منه وبالتالى عليه ألا يحبه (ومن هنا - البعد التراسلى - فإن الشبح يقبل زهرة هى الزنبق وهى زهرة فيها الهيام إلا أنها قاحلة نظراً لطبيعتها كزهرة.

إن الازدواجية التنويهية التي هي من سمات هذه الصورة البلاغية التي نناقشها تصبح شيئاً واضحاً لا لبس فيه: فنحن نشعر أن ما ينوه لنا به الشبح، بشكل رمزي بالنسبة للعاشق، يقوله لنا هو أيضاً عن نفسه، والفرق هو أنه بدون التنويه الأول لم يكن من الممكن أن يكون هناك تبرير شعري - في هذه الحالة - لوجود الثاني:

وعلى المستوى العاطفي يتلقى القارئ الإحساس بأن الشبح ليس هو العاشق، الأمر إذن يتمثل في كائنين مختلفين يقدمهما لنا الشاعر على أنهما من المنظور الانفعالي - واقعيان، رغم وجود علاقة سرية بينهما - بمعنى أن ما يقوله لنا أحدهما (الشبح في مثالنا هذا) عن نفسه إنما ينوه به أيضاً، وفي الوقت ذاته، بالنسبة للآخر (أى الشخص الذى هو على موعد غرامى) والذي هو عبارة عن كيان مختلف تماماً عن الأول.

الشبح في هذه القصيدة هو عبارة عن رمز متجانس، رغم إمكانية وجود أناس يؤمنون بوجودها - الأشباح - بالفعل، حتى لو اعتقدنا نحن أيضاً بوجودها فإن عقلنا ينظر إلى الأمر من الناحية الشعرية ويحكم عليها بأنها غير محتملة ويقوم بتدميرها كواقع.

ومن أجل التراسل يمكن للشاعر أن يستخدم الرموز المتجانسة وليس هذا فقط بل الرموز غير المتجانسة وكذلك ما يسمى " بالانتقال الوصفى " ؛ (لانتقال الصفات) أو الإيحاء. وسوف نوضح حالة الرمز غير المتجانس دون أن نترك القصيدة رقم ٣٠ لأنطونيو ماتشادو، وذلك من خلال ذلك " المساء " الذى " يتلألأ " وذلك الحرّ أثناء فصل الصيف.

(يتلألأ المساء على الأشعة الصفراء ...)

(النبات المتسلق ينساب من الأسوار البيضاء)

فرغم أنها تعنى البعد الدلالي الحرفي للكلمات (وفي هذه الحالة تطفر بالكامل فى الوعى وليس فقط فى الانفعال الواعى مثملاً هو الحال قبل ذلك) تنوه من جانب

آخر بحرارة الحب التى عليها البطل العاشق فى القصيدة، وفى هذا المقام نجد أن السينما كثيراً ما لجأت إلى استخدام مثل هذه الرموز غير المتجانسة، فعلى سبيل المثال نجد خطيبة جندى ذهب لميدان الحرب تجلس فى غرفتها وهى تخطط ثوبان. نجد أيضاً طفلاً صغيراً يلقي بحجر يدخل غرفة الفتاة: وهنا تنكسر المرأة، وهنا نجد أن المشاهد يشعر أن الخطيب قد مات فى ساحة المعركة وربما أصابته رصاصة. ها نحن نجد الفصل بين المصطلحين كل واحد مختلف عن الآخر ومع ذلك هناك تنويه مزدوج بكليهما مثلما هو الحال فى " المساء " الذى " يتلأأ ". فالجندي الذى يموت ليس المرأة التى تنكسر، إلا أن هذه الأخيرة عندما تتعرض للكسر هى فقط تنوه بموت الخطيب.

أحياناً نجد البعد اللاعقلانى وقد أصبح شديد الضعف فى بعض حالات التراسل مثلما نجده فى هذا المثال الذى نأخذه من لوركا

أشجار الصنوبر الطويلة

أربعة حمامات تطير فى الهواء

أربعة حمامات

تطير وتعود .

مجروحة

ظلالها الأربعة

أشجار الصنوبر القصيرة

أربعة حمامات على الأرض

هنا يلاحظ القارئ ويعى العلاقة القائمة بين العلو (أو نقيضه) الذى عليه أشجار الصنوبر وبين العلو (أو نقيضه) الذى عليه الحمامات الأربعة .

وأحيانا ما يكون ذلك - كما سبق القول - محصلة " نقل صفة " الأمر الذى يحدث
عنه الترابط والتراسل مع مصطلح آخر، ومن أمثلة ذلك ما ورد فى قصيدة " أغنية
الشاذ جنسياً " لنفس المؤلف:

الشاذ يمشط شعره
على تسريحته الحريرية .

يبتسم الجيران
وهم فى نوافذهم الخلفية .

الشاذ يهندم
خصلات شعره

فى الأفنية تتصايح الببغاوات ،
والتوافير والأكوان

يتزين الشاذ
بزهرة ياسمين ماجنة

المساء أصبح غريباً
بالأمشاط واللبلاب

الفضيحة كانت ترتعش مخططة كحمار وحشى

شواذ الجنوب

يغنون على الأسطح .

حيث نلاحظ هنا تراسلاً بين تلك الشخصية التى تتولى تمشيط شعرها ووضع
زهرة ياسمين بين خصلاته - وهذا بعد غير واقعى بالمرّة - وبين " مساء " يصبح
غريباً وهو يصنع الأمشاط واللبلاب " وجاء ذلك بعد عملية نقل الصفة التى أشرت
إليها . ويمكن أن نعثر على أمر مشابه للمثال السابق فى هذه القصيدة لخوان
رامون خيمينث:

سوف تأتى عبر البحر

زهور الفجر

- أمواج ، أمواج مفعمة

بالسوسن الأبيض - ،

سوف يرفع الديك

صياحه الفضى .

- ... اليوم ! سوف أقول لك

وأنا ألمس روحك

آه تحت أشجار الصنوبر

عريك الحُبَّازى اللون
أقدامك على الأرض
حشائش عليها صقيع،

شعرك، أخضر
خضرة نجوم مبتلة.

- .. وأنت سوف تقولين لى
وأنت تهربين : غداً !
سوف يرفع الديك
صياحه النارى،
والفجر كاملاً،
يغنى بين البذور،
سوف يشعل ناره
فى الأغصان العبقة ...

- اليوم ! سوف أقول لك
وأنا ألمس روحك - .
فى الشمس الوليدة،

دموعك الذهبية ،
والعيون العميقة
فى وجهك الساحر ،
تحول ، وهى ملتهبة ، دون
نظراتى السوداء .

- وأنت سوف تقولين لى
هاربة : غداً !

هى قصيدة يلاحظ فيها اللاواقعية فى الصباح الفضى ، أو اللهب الذى ينسب
إلى الديك ويتراسل هذا مع اللون الأبيض أو الفاتح للصباح فى تلك اللحظة ،
وبالتحديد ، التى تتحدث عنها القصيدة . وهنا نجد أن عملية انتقال الصفات (اللون
الأبيض وبعده اللون الأحمر للصباح حيث ينقلان إلى صباح الديك) والغاية هى
التراسل الناجم بين الديك والصباح .

- سبب التراسل

ماهو ياترى أصل هذه الصورة البلاغية البدهية والكثيرة الشيوع فى الشعر
المعاصر (حيث نجد لها سوابق فى الشعر الرومانسى لا إنها ذات مفهوم مختلف) ؟
أعتقد أن السبب واضح وهو الإغراق فى الذاتية intrasubjetivismo الذى عليه
العصر . ولما كان المهم فى الأشياء هو ما تحدثه فينا من انطباعات ، ولما كانت هذه
الأخيرة قائمة فى الآن ، وفى كل ما هو قائم فى العالم لهذا تلمس بالتحديد كل ما هو
مهم وحاسم فإنها سوف تستكن فى البعد الذاتى للشاعر وسوف تشكل جزءاً من هذه

الذاتية وسوف تكون الإغراق فى الذاتية intrasubjetivismo فالغصن والعصفور
وجداول المياه والحديقة ونور السماء والحقول تصبح كلها حقيقية مع الشاعر نفسه،
ذلك أن كل شىء يمكن أن يفهم فقط من مجموعة من الأحاسيس أو الانفعالات:
فما تحمله هذه الجوانب الواقعية من بعد موضوعى، بالإضافة إلى الأنا، يتبدى
كأمر لا اعتبار له وملغى؛ وليس الأمر هو أننا نرفض وجوده بطبيعة الحال. إن خوان
رامون خيمينث هو أبرز الشعراء الذين تحدثوا عن هذا المعنى بوضوح، وهو المعنى
الذى كثيراً ما يظهر بشكل ضمنى عند الكثير من الشعراء إن لم نقل عند كافة شعراء
تلك الفترة. ها نحن الآن نفهم أن خوان رامون خيمينث يمكن أن يقول

لست أنت أيتها المياه العذبة

الذهبية التى تجرى

من السرخس، إنها روحى

لست أنت، أيتها الأجنحة الطازجة

الحررة التى تنفردين

على قزح الأخضر، إنها روحى

لست أنت أيتها الأغصان

الحمراء التى تتحرك

فى الرياح البطيئة، إنها روحى

لست أنت أيتها الأصوات الواضحة

العالية التى تنفذ عبر

الشمس، إنها روحى .

[من كتاب: الفصل الكامل]

وفى هذا المعنى المحدد نجد أن النتائج المترتبة على الإغراق فى الذاتية سوف
تكون فى توحّد العالم والأنا

كل دقيقة من هذا الذهب

أليست نبضاً خالداً

لقلبي الوضاء

فى الخلود كله ؟

[قصيدة رقم ٢٩٩ من: المختارات الشعرية الثانية]

كيف تتأرجح فى الأكواب الذهبية

على وقع الرياح المسالمة، روحى

تقول لى إننى حرّ وإننى كل شىء !

[قصيدة رقم ٥٢١ : المصدر نفسه]

أنت مجهولة

أنت لا نهائية

مثل العالم وأنا

[قصيدة : صيف]

ألا يغزوني شىء من الخارج

أن أسمع نفسى من الداخل

أنا رب

صدرى

(أنا كل شيء : الغروب والفجر ،

حب ، صداقة ، حياة وحلم

أنا وحدى

كون)

ادخلوا ، لاتفكروا فى حياتى ،

اتركونى مستغرباً وأملساً

أنا واحد ،

فى مركزى

إذا ما كان الإغراق فى الذاتية هو كل شيء فليس هناك ما هو أسهل من ترجمة تلك الشمولية على أنها ألوهية: إن وحدة الوجود هى دائماً " مراد " الإغراق فى الذاتية فى أقصى درجاتها، خوان رامون:

أنا وحدى الرب

[خلود ٩٧]

غير أن هذا التوحد أحياناً لا يظهر بشكل صريح بل يتبدى فقط فى شكل ضمنى أو جزئى بمعنى أنه مجرد " التراسل " والأمر أن التراسل هو، فى واقع الأمر، التطابق الجزئى لواقعين اثنين، وهذا التطابق الجزئى ينوه بالوحدة الكاملة، أو هو علامة عليها، حيث يعضدها ويبرر وجودها. ولنقل ذلك بشكل استعارى ، وهو أن التراسل هو مثل الجزء المرئى من " جبل الثلج " الذى يخفى تحته منطقة لا يدرك كُنْهها؛ وهنا ليس من المستغرب أن يكون خوان رامون خيمينث هو الشاعر الذى أفاد كثيراً من التراسل، ولدينا هنا أمثلة على ذلك، وهى تختلف عن الأمثلة السابقة (باستثناء مثال " الديك ") فى أنها تفصح عن منطقة توافق بين المصطلحين المرتبطين

ببعضهما البعض ويمكن القول إذن أننا نتحدث عن تراسل "ضمنى" (أو تنويهي)
وعن "تراسل صريح" مثل الأمثلة التالية:

بين الزنابق البيضاء
والزنابق الأقحوانية
تروّح روحى
عن ألهما المعتم،
مثل الزنبقة البيضاء
أو الزنبقة النفسجية
المساء يموت
فى مثاليات،
بنفسجية وبيضاء
مثلما هو الحال للزنبقة

[قصيدة رقم ٥ - المختارات الثانية]

أثناء الليل ٥ الذهب
فضة .

فضة خرساء الصمت
الذهبي لروحي .

[قصيدة رقم ٢٨٧ - المصدر نفسه]

ذهب جديد

هو الفجر ،

ذهب عتيق

هو الغروب

سهام

تلاقت

فى صدرى

اللاهث

القديم والجديد

[قصيدة رقم ١١٩ - المصدر نفسه]

لابد أن تكون المحصلة على المستوى التعبيري التوازى (الذى لا يعدو مجرد كونه تراسلا بين الجمال والعبارات: فإذا ما تراسلت الأشياء فمن الطبيعى أن تتراسل كذلك الكلمات التى تعينها) من الواضح إذن أن التوازى هو واحد من الظواهر التى تلفت النظر عند قراءة شعر خوان رامون خيمينث ابن قرية موجير

Moguer

ليمون بنفسجى وأخضر

كان الغروب ، يا أمى .

ليمون بنفسجى وأخضر

كان قلبى

[قصيدة رقم ٢٣٧ - المصدر نفسه]

لست أدري ما إذا كان البحر اليوم

- مزينة زرقته بالعديد من

الفقائيع -

قلبي، إذ ما كان قلبي اليوم

- مزينة بذرقته بالعديد

من الفقائيع -

هو الحب

يدخلون، يخرجون

الواحد من الآخر، كاملين ولانهائيين

مثل اثنين كلهما متوحدين .

أحياناً يُغرق البحر قلبي

حتى بلوغ السماء،

[قصيدة رقم ٤٠١ - المصدر نفسه]

إذن نجد أن الإغراق في الذاتية يفسّر التراسل بين العالم والأنا، وبين الداخل والخارج، وهي العناصر التي نراها كثيراً في شعر خوان رامون خيمينث. لكن نتساءل: عندما يكون هناك شيئان من العالم الخارجى يُعلماننا بتراسلها مثلما هو الحال في شجر الصنوبر والحمامات في قصيدة لوركا التي سبق أن أشرنا إليها في هذا الفصل (أشجار الصنوبر الطويلة / أربعة حمامات تطير في الهواء / ...) فما هو الموقف ؟ لأول وهلة لا يبدو أننا يمكن أن ننسب الأمر إلى الإغراق في الذاتية وهذا الأمر هو التوحد الجزئي الذي نراه بين الحمامات وشجر الصنوبر. غير أنه يجب أن ندرك أن " الإغراق في الذاتية " الحاد، خلال ذلك العصر، جعل كل الأشياء انطباعات،

كما أنها جميعها تتلاقى فى الأنا. إنها كلها تعبيرات عن إغراق فى الذاتية. وبالتالي فهي كلها متساوية ومتماثلة: شيئان يماثلان الثالث وكلها فيما بينها، ويظهر هذا المثال فى تلك البنية البلاغية التى هى التراسل فى نظرنا.

الهوامش

(١) وفي هذه الحالة نجد أن الرموز هو "متع الحياة" أما المعبر عنه الرمزي فهو "الشخص الذي يستمتع بالحياة".

(٢) الرموز متاعب "الحياة" والمعبر عنه الرمزي "شخص يعاني في الحياة".

(٣) نجد هذا النوع من الرموز عند سان خوان دي لأكروث ، انظر كتابي: نظرية التعبير الشعري - الجزء الثاني (مدير ١٩٧٠) ص ٢٩٤-٢٩٨ .

نجد أيضاً بعض الأمثلة عند فيكتور هوجو (انظر المصدر المشار إليه في الهامش رقم ١٧ - الفصل الخامس من هذا الكتاب) .

(٤) يرجى الاطلاع على قائمة المراجع في نهاية هذا الكتاب .

(٥) هنا نجد أن الرموز الحقيقي هو ببساطة "السعادة والجمال" فالصفة الواقعية (B) أو المعبر عنه الرمزي - الذي يؤدي إلى هذا الرموز - هو عبارة عما قلته في المتن. وبالتالي يمكن التعبير عن سلسلتي الخطوات X على النحو التالي

زهور تتفتح لنا تحت سماوات أكثر جمالاً [= سعادة تتبدى في لحظة الحب فيها في عنفوانه = سعادة وجمال = [الانفعال في الوعي بالسعادة والجمال.

أناس يحبون بعضهم [= متعة الحب المفحم بالسعادة = سعادة وجمال = [الانفعال في الوعي بالسعادة والجمال.

(٦) تولى عدد من النقاد دراسة ظاهرة التوالد (انظر الهامش رقم ١٦ - الفصل الأول من هذا الكتاب).

(٧) السريالية الشعرية والترميز.

(٨) انظر داماسو أونسو "شعر سان خوان دي لأكروث" - المجلس الأعلى للأبحاث العلمية - معهد أنطونيو بنديجا - مدريد ١٩٤٢م ص ٢١٥ - ٢١٧

(٩) انظر: جان باروزي "سان خوان دي لأكروث وإشكالية التجربة الصوفية" الطبعة الأولى باريس - ١٩٢٤م - الطبعة الثانية ١٩٣١م ص ٢٢٣

(١٠) يلاحظ أن أغلب النقاد لم يتولوا تعريف الرمز من خلال استمراريته انظر على سبيل المثال الأعمال التالية التى تسير على نهج مغاير عند وضعها تعريفاً للرمز: بـجودت dan les astes plas- "tiques Sujet et Symbole" فى "علامة ورمز" صـ ١٢٥، ١٢٨ - انظر جان يانست لاندريوت: "الرمزية" الطبعة الثالثة عام ١٩٧٠ صـ ٢٢٧ خـم. أجيدى: "أنطونيو ماتشادو شاعر رمزى" - مدريد - دار نشر تاويرز - ١٩٧٣ صـ ٤٠، ٨٦، ٩٢... إلخ - شارل موريس "ملاحظات" فى "شعر ونثر" الجزء السابع - سبتمبر نوفمبر ١٩٠٦ م صـ ٨١.... إلخ.

(١١) هذه الظاهرة، التى هى عبارة عن وجود بعض العناصر الأسطورية التى تسهم فى أن تكون أساساً للرمز، إنما هى شائعة نسبياً. انظر كتابى "شعر بيثنتى ألكسندرى" مدريد ١٩٦٨ م جريدوس صـ ٢١٥ - ٢١٧

(١٢) انظر داماسو الونسو وكارلوس بوسونيو " تأملات ستة فى التعبير الأدبى الأسباني" طبعة جريدوس - ١٩٦٣ م صـ ٤٩ - ٥٤

(١٣) انظر بعض صفحات الفصل الثانى من هذا الكتاب

(١٤) انظر بعض صفحات الفصل العاشر من هذا الكتاب.

(١٥) حاولت فى كتابى "السريالية الشعرية والترميز" شرح السبب الكامن وراء هذا التسلسل.

(١٦) هناك بعض النقاد الذين رأوا وجود شبه بين هذه الرموز غير المتجانسة وبين ما أشرت إليه بشأن المعانى الإضافية (خـمـمارتنث. العمل المشار إليه سابقاً صـ ١٧٢ و صـ ٤٥٠). انظر أيضاً الفصل التاسع فى هذا الكتاب، حيث نتعرف هناك على الفرق الجوهرى بين كلا المفهومين.

(١٧) إذن نجد أن الخطوات X هى

شفق (بمعنى أنه نوعية معينة من الضوء) [= ليل = لا أرى = مساحة الحياة عندى أقل = أنا معرض لخطر الموت = موت =] الانفعال فى الوعى بالموت.

(١٨) انظر كتابى "نظرية التعبير الشعرى - مدريد طبعة جريدوس ١٩٧٠ م الجزء الأول صـ ٢٠٩ - ٢١٨

(١٩) الخطوات X الخاصة بالقارئ

مياه ميته (بمعنى مياه راكدة) [= ميته بمعنى ميته (الحياة) =] الانفعال فى الوعى "بالموت" بمعنى أن الحياة ميته.

(٢٠) يلاحظ أن الحروف المتحركة المشددة، ويزداد هذا قوة إذا ما توافق النبر مع النبر الأساسى فى البيت، أو فيما إذا كانت الحروف المتحركة قد امتدت إلى حروف ساكنة تحيط بمقطع صوتى. انظر داماسو الونسو "الشعر الأسباني" مدريد - طبعة جريدوس - ١٩٥٠ م صـ ٣٤٧ وما يليها.

(٢١) أقصد بما أقول أبيات قصيدة من الرومانث بعنوان "السيد ألباردى لونا" فغيتها يتولى المؤلف وصف الملك السيد/ خوان الثانى وقد ملأه تائب الضمير والالـم وذلك لأنه لم يتمكن من إنقاذ ممثله الشهير:

حملت الملكة سوليس
وفتح الملك الشرفة
يريد الاستمتاع بنسيم الليل
أما العرش والصولجان والتاج
فهم يصبون اللعنات بأصوات خرساء
وعيون ملأتها الدموع
تسمرت في القمر في الحاق .

فرغم أن الشاعر دوق ريباس ظن من الضروري الاعتماد بشكل غير مباشر على اللعب بالألفاظ (السيد ألبارو دي لونا وقد نزل قدره - القمر في المحاق) وذلك لإعطائنا نموذجاً للرمز غير المتجانس، إلا أنه البيت الأخير يأتي لنا يمثل من ذلك الصنف والسبب هو أنه يحدث فينا تأثيراً انفعالياً محضاً يوضح ملامح هذا النوع من الصور البلاغية، والأمر هو على هذا النحو رغم أن القارئ يدرك على الفور ما عليه الوضع من تلاعب بالألفاظ. نحن إذن أمام قصيدة جاءت في مرحلة انتقالية حيث خلطت خطوة نحو المعاصرة دون أن تجرؤ على أن تتخلى بالكامل على ذلك الموروث المنطقي الذي عهدناه في الصور الشعرية التقليدية.

(٢٢) انظر بداية هذه الأغنية التي ترجع إلى القرن الخامس عشر:

كانت تنظر إلى البحر
صاحبة الزيجة السيئة
كانت تنظر إلى البحر
وكيف أنه عريض وعميق .

ولا شك أن لفظة "بحر" وعبارة "عريض وعميق" ترمز إلى عمق الألم الذي عليه بطلة القصيدة.

(٢٣) انظر (على سبيل المثال) القصيدة رقم ٧٨ بعنوان Spleen حيث يلاحظ أن الرمز غير متجانس المسلسل يختلط بالإيحاءات؛ أو انظر أيضاً قصيدة أخرى بعنوان (d' Automne Chant (رقم ٥٦).

(٢٤) ها هو مقطع من قصيدة لفيكتور هوغو:

À terre, un pâtre, aimé de muses,
qui n'a que la peau sur les os,
regarde des choses conlond ciel, plein d'oiseaux.

[les chansons des rues et des bois, op. cit; pag. 135]]

(٢٥) فأن يظهر فينوس وأن تستيقظ أم الصخر أو أن يسمع نقيق الضفادع فما ذلك ألا ظواهر تنوه بالليل والصمت وهى معانى إضافية تحمل فى طياتها فى نهاية المطاف رمز الموت. وهنا نجد أن المعنى الإضافى يتولى بخدمة اللاعقلانية مثلما سأتشير إلى ذلك فى مثال سوف أذكره فى نهاية الفصل التاسع.

(٢٦) لقد أشار الشاعر خطأً إلى وجود ترميز وذلك من خلال كتابة لفظة ليل Nuit وكتبتها اسم علم؛ وليلاحظ القارئ أن هذا التوجه - أى كتابة الحرف الأول لبعض الكلمات بالبنط الكبير - هو الشائع فى الرمز.

(٢٧) أقصد هنا "ليلة فى مدريد عام ١٥٧٨م" حيث نتحدث القصيدة عن القتل الذى ينفذه أنطونيو بيوث فى شخص إسكوبيدو. فبينما يقوم بيريث بتنفيذ عملية الاغتيال نجد فيليبى قلقاً وهو فى صالون تابع للأميرة Ebol .

(٢٨) لنقل إن كافة عناصر الترميز Simbolizadores تصبح غير مُصدقة من حيث أنها وقائع فى الوعى (إذا ما كانت من الصنف الثانى من صنوف اللاعقلانية)، غير أنها يمكن تصديقها كما هى فى المرحلة السابقة على الوعى، ولذلك نشعر فى الوعى بالانفعال بهذه الواقعية التى تحتفظ بها بشكل سرى، المرحلة السابقة على الوعى.

الفصل السابع

الموضوعات والعوالم الشعرية الرمزية

طغيان الانفعال على الموضوع:

يلاحظ فى الشعر خلال القرن العشرين أن الرموز اكتسبت أهمية كبيرة لدرجة تجاوزت معها - بشكل ما - كونها واحدة من " الصور البلاغية " ، وحتى تتمكن من مناقشة هذا البعد فنحن فى حاجة لأن ندع جانباً - وبشكل مؤقت - تحليل الرمز وعلينا أن ندلف إلى ملمح آخر من ملامح الشعر المعاصر ، الذى هو أيضاً ثمرة الذاتية الحادة المهيمنة : إنتى هنا أتحدث عن إعطاء الأولوية للانفعال على حساب الموضوع ، ولما كان العالم لا يهم إلا من خلال الانطباعات التى يحدثها فى " (ذاتية) فإن الموضوع ، الذى انتقل إلى دائرة الموضوعية غير المهمة ^(١) ، سوف يتأثر بالأهمية التى يحظى بها ، بينما نجد الانفعال وقد استأثر باهتمام الشاعر وأفاد من هذه " الأولوية " إذن نجد أن الموضوع لا يقوم بدور الممثل الرئيسى فى عملية الإبداع ، أى أن وظيفته أصبحت ثانوية ، فهو يقوم بدور الوسيلة أو حامل الانفعالات التى تقوم بدور البطولة فى العمل رغم أن ذلك يتم بشكل غير ملحوظ بدرجة معقولة . الانفعالات إذن هى (من المنظور العقلانى المحض) نوع مما يمكن أن يطلق عليه " صاحب السمو الرمادى " حيث تتولى تنظيم وإعداد الخيوط العقلانية ، أو المتعلقة بالمضمون ، للأعمال الشعرية ، ولزيد من تضخم الأمور يمكننا القول أن الموضوع ليس هو البعد الذى يبحث الآن عن الانفعال المناسب مثلاً كان يحدث فى السابق ، بل هو العكس إذ نجد أن الانفعال هو الذى ينطلق إلى الشارع بحثاً عن الموضوع المناسب ، أى أن

الأمر - بدرجة ما - هو عبارة عن تحول كامل فى العملية الفنية ، حيث يتم الانتقال من موضوعية نسبية وعقلانية إلى ذاتية نسبية لا عقلانية ، وهذا ما يحدث - بصفة عامة - للثقافة ابتداء من السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر . إلا أن " إدلال " الموضوع (والمحتوى حيث هما نفس الشيء فى حقيقة الأمر) ومحاباة الانفعالات التى شهدناها عند ماتشادو^(٢) أديا إلى زيادة التكثيف الشعرى عنده ، الأمر الذى يدل على أن الظاهرة التى نتحدث عنها إنما تنسب إلى دائرة البنية الخاصة بالعالم الشعرى خلال الفترة المعاصرة ، وهنا نقول إن الأمر لا يقتصر على جيل بعينه . كما أننى لا أتحدث فقط عن الشعر ، إذ فى زماننا هذا يمكن لرسام أن يرسم صورة لأحد الناس ، وعند التصوير لا " يخون " فقط لكنه لا يعنى بالصورة حيث يزيل وجودها تماما على اللوحة ويحل محلها صورة واقع آخر يثير فى نفسى انفعالاً مشابها ، ذلك أن المهم هو التأثير الذى تحدثه فىنا الأشياء وليست هى فى حد ذاتها ، أى ليس " الموضوع " كما هو . وربما أمكن تصوير بدرو على يد أحد المصورين وجاءت اللوحة عبارة عن بقعتين حمراوين إلى جوار دائرة سوداء ، وليس الأمر أن الرسام يرى النموذج الذى يرسمه على هذا النحو - مثلما اعتاد السذج قوله - بل لأن بدرو وهذه الألوان والأشكال تتوافق من الناحية الانفعالية وهذا هو ما يتم البحث عنه فى حقيقة الأمر . لقد تمكن لوركا بهذه الطريقة من " إعداد لوحة " لفيرلين دون أن يذكر اسمه

الأغنية

التى لن أغنيها أبدا

نامت على شفتى

الأغنية

التى لن أغنيها أبدا

على نباتات صريمة الجدى *madreselvas*

كانت هناك يراع
والقمر كان ينقر
بشعاع فى المياه
عندئذ حلمت
بالأغنية
التي ثن أغنيها أبداً
أغنية مليئة بالشفاه
وبجريات بعيدة
أغنية مليئة بساعات
ضائعة فى الظل
أغنية نجمة حية
على يوم أبدي

[لوحات ثلاث مع ظلال : فيرلين]

لقد اختفى الشاعر الفرنسى من القصيدة وحل محله مشهد يضم اليراعات
والقمر حيث يولدان عندنا نفس الانطباع بالغموض والتنويه الرقيق الذى نشعر به
أمام أبيات فيرين .

طريقة جديدة فى التركيب

يؤدى كل ما سبق إلى طريقة جديدة فى " التركيب " وإلى طريقة جديدة فى
" تصحيح " المقطوعات الشعرية، أى أننا نتحدث عن التركيب بدلاً من اتخاذ الموضوع

كنقطة بداية تنطلق من الانفعال، ونقطة الانطلاق هنا هي "الخلو" من أى موضوع أو المضمون . ولما كان التعبير عن الانفعالات يتطلب استخدام الكلمات ، التى تتضمن من حيث المبدأ مفاهيم تكون جوانب مضمون بالتقائها مع بعضها البعض ، وهنا نجد أن المحصلة هي، من الناحية الظاهرية « نفس الشيء » (مثلما هو الحال فى الشعر السابق على الشعر المعاصر أو اللاحق عليه) فيما لو كانت نقطة البداية هي العكس وهنا ربما نجد أنفسنا أمام " موضوع " تتولد عنه انفعالات . غير أنه علينا أن نلاحظ وجود اختلاف جوهرى بين كلتا الطريقتين فى التركيب « ففى الأولى نجد أن المفاهيم والموضوع قد تكتسب من الناحية الكمية تواجداً وبروزاً واضحاً إلا أنها تظهر بشكل ما وكأنها " منتج ثانوى مقارنة لها بالبعد الأكثر جوهرية وأسبقية وهو التعبير عن الانفعالات ، والسبب هو أن هذا الموضوع وتلك المفاهيم هي « بشكل ما » "عقوبة" وليست مقصودة فى ذاتها ويصل الأمر إلى اعتبارها غير مهمة لدرجة أنها كان يمكن أن تكون أخرى إذا لم يهم الشاعر ذلك ، إذن فإن الأمر الحاسم لا يتمثل فى وجود المفاهيم (المضامين) أو المواضيع التى تتبدى ملامحها أو حتى درجة تواجدها (الكبيرة أحياناً) حيث تظهر تلك الوقائع فى لحظة زمنية معينة . الأمر الحاسم هو ما يمكن أن نطلق عليه " البروتكول " على مائدة الوليمة ، وكذلك الموقع سابقاً أو لاحقاً فى سلم الأولويات ، لا يستوى أن نقوم بسرد شيء لاثارة إنفعالاتنا، مع انفعالنا من أجل سرد شيء . رغم أن كلا الحالين قد يضمنان " انفعالات " و"حكاية " - مضمون - بنفس الكمية . والكم فى هذا الافتراض سوف يكون نفس الشيء إلا أن الأمر يختلف بالنسبة " للكيف " ؛ حتى لو وصلنا إلى الافتراض النظرى القائل بالتساوى والتعادل فإن الكيف خلال الفترة المعاصرة يكون من نصيب الانفعال الذاتى (وهذا أمر لا يفوت على انتباه القارئ الجيد) ويتمثل ذلك فى التقليل من الدرجة التى عليها الموضوع والمضمون، إذ هما - رغم كثرتهما العديدة أحياناً - واقع من الدرجة الثانية، طبيعته الجوهرية قابلة للتبديل وخلفهما يستمكن ماله أولوية وسلطوية : إنه الانفعال . وبمرور الزمن فإن نزول الموضوع والمضمون عن عرشهما سوف يصل إلى أقصى مدى له فى المدرسة السريالية .

طريقة جديدة للتصحيح

إن قيام المبدع بتصحيح قصيدة له فى الفترة الزمنية التى نتحدث عنها يحدث تأثيراً عليه أو يمكن أن يتأثر بمنهج مشابه (ذى أصول ذاتية بالطبع) بذلك المتعلق بمنهج التركيب الذى انتهينا للتو من الحديث عنه ؛ وكان الشاعر، خلال الفترة السابقة على المعاصرة ، عندما يقوم بتصحيح واحدة من إبداعاته ، يحاول احترام المضمون أو المضامين القائمة سلفاً ، وكان ذلك فى المقام الأول ، أو أن يقوم بالاقتراب بطريقة شديدة الحساسية والرشاقة من الجوهر الرئيسى للمضمون الذى أستطاعت القصيدة أن تولده فى نفس الشاعر. وعندما نتحدث عن " التصحيح " فى الزمن المعاصر نجد أنها لما كانت تدخل ضمن سلم مختلف من الأولويات الجمالية ، تتصرف بطريقة معاكسة ، بمعنى أنها لا تضع المفاهيم فى المقام الأول بل الانفعالات ؛ فعندما يقوم شاعر من هؤلاء بتعديل قصيدة له يمكنه - دون أى تائب للضمير - كتابة صفة " أبيض " بينما كان النص الأصلي يتضمن " أسود " وأن يضع أداة النفى " لا " بدلاً من " نعم " وهكذا طبقاً لما يتلاءم مع الانفعال الذى هو المكون المهم والحاسم . وكان خوان رامون خيمينث قد كتب فى بداية الأمر فى قصيدته " مراثيات " الأساسيات التالية: " يا أصدقائى إن ما أبكيه هو حديقتي التى بلا زهور / وهذا الشتاء الذى لا يحمل شيئاً من الوهم المفقود " وهو يصحح القصيدة على النحو التالى : يا صديقي إن ما أبكيه هو حديقتي المليئة بالزهور/ وهذا هو ما يوجد لا يحمل شيئاً من الوهم المفقود .

بمعنى أن الشاعر سيبكى - فى هذا التصحيح - بسبب مناقض لذلك الذى قاله فى أول محاولة لكتابة القصيدة . نرى إذن أن " اللامنتطقية " التى تقودنا إلى اللاعقلانية بالمعنى الصحيح يمكن أن توجد حتى فى تلك القصائد التى تضم الكثير من " المفاهيم " مثلما ألمحت بذلك سابقاً ، ذلك أن هذه المفاهيم قد تم تجريدها على نحو سرى من الرتبة التى امتلكتها فى الأصل . وربما تبدو جوهريه لكنها ليست كذلك

البته وهذا يلاحظ ، وخاصة فى ما يتعلق بالمعاملة التى تلقاها من المؤلف عندما تأتى لحظة التخلص منها وتعديلها .

الموضوعات المعاصرة بوصفها رموزاً

بعد أن قمنا بعرض التأملات السابقة علينا أن نعود إلى مهمتنا الخاصة بتحليل الرمز حيث بقيت أماننا أموراً ربما غير ذات أهميته . لنبدأ حديثنا بتذكر شيء سبق قوله ، وهو أن تزايد اللاعقلانية على مدار القرن العشرين لم تتمثل فقط فى الاستخدام المتزايد للرموز والصور الإيحائية والإيحاء وأنها تمثل أيضاً فى خروج الرمز المتجانس من الإطار المرسوم له وهو أنه صورة بلاغية بالمعنى الضيق ، كما أن استخدامه سرعان ما أخذ يغزو مساحات أكثر اتساعاً ودلالة . وبالنسبة للشعر المعاصر فإن الموضوع نفسه وكذا " المضامين " غالباً يمكن أن تتحول إلى رمزية وتصبح رموزاً بالمعنى الدقيق للكلمة ، فهى بهذا التكرار تحتل المرتبة " الثانية " مقارنة لها بالانفعال ، وإذا ما انطلق الشاعر - كما قلنا - من الانفعال الذاتى الذى عندما يتم التعبير عنه نحصل بعد ذلك - كمادة ثانوية - على الموضوع والمفاهيم ، فمن البديهي أنه لما كانت هذه الأخيرة - بدرجة ما - غاية من غايات معالجة الشاعر فإنها تتحول إلى وسيلة لنقل المشاعر لنا . وهو شيء قابل للتبديل - فى نهاية المطاف - بموضوع آخر أو أية مفاهيم أخرى يمكن أن تقوم بمهمة مماثلة على نفس الدرجة المثلى . لكن إذا ما كان الموضوع ومجموعة المضامين تفتقر فى حد ذاتها لقيمة ، بمعنى أنها مجرد أداة للتعبير عن ذلك الشيء الشديد الاختلاف عنها الذى هو الانفعال ، الذى يتضمن مفاهيم " أخرى " أى مفاهيم ضمنية (وهى غير تلك الصريحة الخاصة بالموضوعات) ، على أساس أن كل انفعال هو كما قلنا مراراً وتكراراً نوع من التأويل (رغم أنه غير عقلانى) للعالم ، أو بمقولة أخرى يتضمن بشكل غير ظاهر المعادل الوظيفى لمضمون أو مجموعة من المضامين C ، نقول فإن الأمر الذى لا شك فيه هو أن الموضوع والمفاهيم الصريحة هى فى هذه الحالة رموز لتلك

المفاهيم الضمنية حيث إنها - أى المفاهيم الصريحة - تتوافق مع التعريف الخاص بالرموز والذي سبق أن قدّمناه فى الفصول السابقة من هذا الكتاب (اللاعقلانية... إلخ).
وحقيقة الأمر أننا لا نعى هذه المفاهيم الأخرى " الضمنية " عند لحظة القراءة ، وهذا ما يحدث فى الرموز *Sensu stricto* حيث يمكننا العثور عليها من خلال عملية تحليل تخرج عن الإطار الجمالى .

العوالم الشعرية المعاصرة بوصفها رموزاً متجانسة

لا تقتصر الرمزية فقط - فى الشعر المعاصر - على إمكانية ظهور موضوع قصيدة بهذا الشكل ، وإنما يمكن أن يدخل العالم الشعرى ، فى إطار الرمزية المتجانسة ، وهو عالم شعرى يمكن أن يشمل كتاباً واحداً أو عدة كتب رغم أن هذه الإمكانية الأخيرة يمكن أن تكون شديدة الندرة مقارنة لها بالأولى - أى كتاب واحد - نظراً للصعوبة التى تكتنفها . حاولت فى كتابى " شعر بيثنتى ألكسندرى " توضيح هذه الخاصية الأصلية والمدهشة على أنها واحدة من سمات المرحلة الأولى للشاعر المذكور أى خلال الفترة بين ديوانيه " ميدان " *Ambito* وميلاد أخير *Nacimiento ultimo* .
وهنا أدعو القارئ ليطالع على تلك الصفحات^(٣) حيث لا يمكن لى فى هذا السياق الذى نحن فيه معالجة العالم الشعرى لبيثنتى ألكسندرى بالدقة والإسهاب المطلوبين للتدليل على ذلك البعد الرمزى المتجانس للعالم الشعرى؛ غير أن العالم الشعرى خلال المرحلة الأولى لإنتاج ألكسندرى يتضمن هذا البعد الرمزى المتجانس وهذا ما يحدثنا به إنتاجه الذى وصل إلى قمة نضجه الفنى والانفعالى الذى يتعارض - من المنظور المنطقى لتحليل الواقع - مع الطريقة المشتركة التى نحن عليها فى النظر إلى العالم .
وعلى هذا نجد المعاملة التفضيلية التى تخطى بها البساطة مقارنة ومفضلة لها ، فى هذه الأشعار ، على ما يحظى عادة بالكثير من تقديرنا ، إنها فكرة وحدة العالم ، وأبعد من هذا تلك الفكرة التى يمكن أن يكون فيها الحب داخل تلك الوحدة ، وهى جوهر كل الكائنات بما فى ذلك الجمادات ، وبالتالي رفض الفردية ، واعتناق فكرة أن

الحب يبدو كتدمير ، وليس التدمير هنا بالمعنى الشائع الذى يجعلنا نعانى ، بل بمعنى أكثر جوهرية وعمقاً وهو ، على سبيل الخصوص ، ذلك المفهوم الأكثر تنوعاً وجرأة الذى يختتم به ألكسندرى المرحلة الأولى من شعره التى يحاول من خلالها تفسير الواقع : الموت كحياة وحُب ، مثل الحب النهائى والمطلق . رغم أن الموت بالنسبة له يتمثل فى ذوبان الفرد فى المادة الكونية . إلخ . وحتى يتمكن المرء من الاستمتاع بعمل فنى فلسفى بحاجة إلى أن يؤمن بما يؤمن به الشاعر ^(٤) ويكفى أن يكون هذا الذى يؤمن به الشاعر (والذى ربما يتعارض مع اقتناعاتنا) يمكن أن يتحقق فى إنسان من لحم ودم ؛ وبمقولة أخرى فإن الفكر فى الشعر لا يستلزم أن يكون متوافقاً مع الواقع الموضوعى ، لكنه من الضروري ألا يجبرنا هذا الفكر (الذى يقف على قدميه من الناحية الذاتية) على النظر إلى من يقوله على أنه ليس إنساناً ، فعلى سبيل المثال ، رغم أننى قد أؤمن بوجود الرب ، فليس هناك أى معوق من استمتاعى بقصيدة فيها شك (اللهم إلا إذا كانت غير جيدة) ذلك أن العالم توجد فيه أشياء قد تدفع البعض إلى الشك ، كما أن بعض الناس الذين ليس لديهم وعى بالعجز البشرى قد ينكرون وجود الله .

وإذا قلنا مثلاً قال ألكسندرى إن الموت - هذا الذى نسميه الموت الأبدى ما هو إلا خلود و حياة (بالنسبة للميت) أو إذا قلنا إن الدمار هو الحب - وليس ذلك عن تشاؤم - على نحو ما قال ألكسندرى : "إننا نحبهم بمخالبنا ونحن نعصر موتهم " وقوله أيضاً : " على حين تهيم السكاكين بالقلوب " ألا يعنى هذا أن نذهب إلى ما هو أبعد من هذا الها مش الموسع الذى اعتمد عليه الشاعر فيما يتعلق بمصداقية كلماته ؟ وهل هناك شئ فى الدنيا - مثلاً ما هو موجود فى حالة الشك المشار إليها سابقاً - يسمح لمؤلف لديه ألمعية فى أن يؤمن فعلاً بهذه المفاهيم المذكورة وبالمفاهيم الأخرى التى قمنا بتعدادها قبل ذلك ؟

ها نحن أمام واحدة من أكبر مشاكل الشعر وخاصة فى بعض مراحل الشعر المعاصر ، وهنا يجب أن نطرحها للنقاش عندما نرى أن كلاً من الشاعر والجمهور يطالبان بالمزيد من الأصالة التى عليها الإبداعات الفنية .

ومع ذلك فإن حل هذه القضايا لهو أمر سهل، إذا لم أكن مخطئاً ، فإذا ما انطلقنا من أن القصيدة تثير الانفعال وأن أفكارها لا يمكن أن تكون "مصدقة" بالكامل من قبل أى شخص عادى، فمن البديهي أن هذا يمكن أن يكون ، ذلك أن هذه الأفكار (رغم أنها قد تتبدى ظاهرياً مناقضة) لا تطرح علينا ، فى واقع الأمر حتى نؤمن بها ، وإنما هى بمثابة وسائل تستخدم لتنقل لنا ، عبر الطريق اللاعقلانى والمستتر - أى عبر الانفعال الرمزي C انفعالات أخرى $(B_1, B_2, B_3, \dots, B_n)$ قابلة للوقوف على قدميها . ولنقل نفس الفكرة بشكل مختلف وأكثر تحديداً : تتبدى تلك الأفكار كرموز متجانسة بالتحديد بالمعنى التقنى الذى حددناه لهذه الكلمة فى هذا الكتاب ، ومثلما يحدث للرموز فإن ما يراد قوله لنا من خلالها إنما يظهر فقط داخلنا بشكل انفعالى رغم أن هذا الأخير قد يحمل فى طياته مناخه الانفعالى العام بذرة قوية ذات بعد " مضمونى " ، أو أن نقول بأنه المعادل الوظيفى لمضمون أو أكثر يمكننا أن نطلع عليه من خلال التحليل ليدخل فى الوعي (وقد قلنا قبل ذلك أن هذه الخطوة الأخيرة غير ضرورية من المنظور الجمالى) .

أعود فافكر مرة أخرى بأن هذه المفاهيم أو المفاهيم السابقة عليها (Preconcep tos) قد لا نتلقاها فى لحظة القراءة ، حيث هى فى دائرتنا النفسية بدخولها ضمن الانفعالات . وهذا الانفعال الذى نشعر به يفترض وجود تلك المفاهيم أو (preconcep tos) وإلا لما أمكن ظهوره .

يحدث أيضاً أن الموقف الخاص بإمكانية التحقق لما تضمنه القصيدة (وهو ما أطلقت عليه " الصدق الشعري " asentimiento " فى كتابى نظرية التعبير الشعري)⁽⁵⁾ إنما يشير لا إلى الأفكار - الرمز (الرمز المتجانس) وإنما إلى تلك المفاهيم التى أتحدث عنها (بإفادتها من الانفعالات الضمنية) أى إلى تلك التى يمكن أن نسميها - سيراً على المصطلحات التى نستخدمها - مصطلحات واقعية B أو المعبر عنه الرمزي للمرموز C، وعلى هذا فرغم أننا قد نبذل جهداً للقبول بالفكر الشعري الخاص بأكسندري، خلال المرحلة الأولى له ، على أنه قابل " للتحقق " فى كافة

جوانبه انطلاقاً من الحياة الفعلية لأحد من الناس ، فإن الصدق الشعري يمكن أن يسير بشكل طبيعي ودون أية مشاكل.

نظام العلاقات الخاصة بالعالم الشعري

ونظام العلاقات الخاصة بالمعاني اللاعقلانية

نجد أمامنا في هذا المقام مشكلة أخرى مهمة ، فلو كان النسق الذي إلتزمه ألكسندري في المرحلة الأولى يتبدى على أنه شبكة ضخمة من العلاقات بين العناصر الرمزية من ذلك الصنف المتجانس، ولنقل لأول وهلة على الأقل، أنه يجب أن تستكن تحتها شبكة أخرى موازية من عناصر "الواقع" (نطلق عليها هذه التسمية) تتكون من مجموعة " المعبر عنه الرمزي " B إلخ بمختلف عناصر الرموز C حيث تتسلل فيما بينها وكأنها معادل كامل لمكونات الشبكة الأولى. ومع ذلك ليس الأمر على هذا النحو . فما يمكن أن يكون له "معنى" "فعلياً" عند ألكسندري بهذا الشكل اللاعقلاني هو الميل للمكونات البسيطة ، أى تلك التي "تعنى" و "حدة العالم" و "الحب الجوهرى" ومعادلة الحب = موت ، و "موت = حب " .. إلخ (المعبر عنه الرمزي) ، وهى ليست مكونات مرتبطة ببعضها بالشكل الذى عليه الغطاء الرمزي الذى أشرت إليه. ويرجع هذا - بالتحديد - إلى أن رؤية ما للعالم ليست مجموعة مجازية تتطلب تراسلاً دقيقاً وتفصيلاً بين المستوى الفعلى والمستوى المستوحى بل هى عبارة عن مجموعة رمزية لا تتطلب هذا البعد كما نعرف.

إذن نجد أن النسق الشعري لألكسندري خلال المرحلة الأولى ينطلق فى هذا السياق على أنه رمز ضخم متجانس E يمكن أن يتطور من خلال عناصر أخرى أو رموز متجانسة أصغر $e_1, e_2, e_3, \dots, e_n$ التى تعتبر المكونات الخاصة بهذا العالم (حب " ما هو بسيط " "وحدة العالم" " حب = دمار " " دمار = حب " .. إلخ) . وتترابط هذه المكونات فيما بينها من خلال صلات منطقية ليس لها أى تبرير إلا ما قلته سابقاً

والذى يتمثل فى ذلك الذى يرى المستوى الرمضى E . كما أن " المعانى " المتوالية $b_1, b_2, b_3, \dots, b_n$ لكل واحد من العناصر المتعلقة بالعالم الشعرى $e_1, e_2, e_3, \dots, e_n$ لا يتأتى عنها على المستوى الواقع A نفس شبكة العلاقات التى تربط فى المستوى المستوحى أو العالم الشعرى E تلك العناصر $e_1, e_2, e_3, \dots, e_n$ التى نتحدث عنها . نقولها بوضوح أكثر ويمزىد من التحديد : إن الارتباط المتوالى الذى يمكن أن نحدده فى العالم الشعرى الألكسندرى، خلال المرحلة الأولى من شعره ، بين أولوية ما هو بسيط (e_1) ووحدة الوجود (e_2) والحب كتدمير (e_3) والتدمير كحب (e_4) على سبيل المثال - ليس له ما يقابله فى علاقات أخرى مماثلة . لمعانيه التى هى $b_1, b_2, b_3, \dots, b_n$ أى أننى أريد أن أقول أن b_1 (الذى هو ، على سبيل المثال، معنى e_1 - أولوية ما هو بسيط) لا يرتبط بـ b_2 (لنقل إنه معنى e_2 وهو وحدة الوجود فى العالم) ولا مع b_3 (وهو معنى e_3 الذى هو الحب كتدمير) ولا مع b_4 (الذى هو معنى e_4 أى التدمير كحب) بنفس المعنى والطريقة التى تتربط بها رموزها الموازية $e_1, e_2, e_3, \dots, e_n$ والأمر باختصار هو عبارة عن تطوير "إيحائى" للمستوى E الذى يتبدى دوماً "كمستقل" لـ A^(٦).

وهذا النوع من عدم الترابط بين ما يحدث على المستوى E وما يحدث على المستوى A ليس هراءً صادراً عن الشعراء المعاصرين ؛ إنه يبدو لنا كمحصلة لقدر كبير من التلقائية فى عملية الإبداع التى هى بدورها ثمرة الفردية القوية ، والدليل على ذلك نجده فى التوازى - الذى لا يفاجئنا - الذى نراه قائماً فى هذه النقطة بالنسبة لما يحدث فى الحلم ، إذ يرى فرويد أن الحلم يتم من خلال إدخال "خلل" desorden بين الأفكار " الملحة " latentes (التي هى طبقاً لمصطلحاتنا " المعبر عنه الرمضى ") وبين " المضمون المعلن " manifesto الذى هو فى نظرنا " الرامز ") وهذا الخلل شديد الشبه بما رأيناه فى شعر ألكسندرى، وهنا نجد من المناسب أن ننقل فقرة كاملة حول " تفسير الأحلام " .

" إن العناصر التى تبدو لنا مكونات جوهرية للمعنى الظاهر إنما هى بعيدة عن أن تقوم بدور مماثل فى الأفكار المطروحة وعلى العكس من ذلك فإن ذلك العنصر

الذى يتبدى لنا 'دون أى شك' ، على أنه المعنى الجوهرى لتلك الأفكار يمكن ببساطة جدا ألا يظهر ممثلاً فى الحلم . وقد يوجد هذا المعنى بوصفه حالة مركزية وقد انتظمت مكوناته فى مجموعة من العناصر المختلفة عن تلك التى توجد فى الأفكار المطروحة على أنها مركزية وعلى ذلك ففيما يتعلق بالحلم الخاص بتحضير عقار من النبات نجد أن مركز المحتوى الظاهر هو العنصر النباتى بينما نجده فى الأفكار المطروحة عبارة عن التعقيدات والأزمات الناجمة عن التدخل الطبى بين مجموعة الزملاء ، وبعد تأنيبى على أننى تركت نفسى نهياً لأهوائى بشكل يزيد عن الحد لدرجة القيام بالكثير من التضحيات لإشباعها فإن العنصر النباتى يفتقر لأى وجود فى هذه المنظومة من الأفكار المطروحة (٧).

وبعد قراءة هذه السطور التى ألفها مبدع التحليل النفسى سوف يكون من الصعوبة بمكان أن نؤنب ألكسندرى أو هؤلاء الشعراء ، الذين لهم عوالم شعرية رمزية متجانسة ، على أى نوع من الاعتساف عند التعبير عن أنفسهم . إن "الطبيعة" (إذا ما كان لهذا المصطلح معنى محدد فى الحقل الفنى) التى يتبدى عليها هذا الصنف من الإبداع ، هى - على ما يبدو - كبيرة توازى نقيضها على الأقل وإذا ما ظهر بعض الشيء فليس مرد هذا غيبة " الطبيعة " بل كما قلت سابقاً ، وجود صعوبة ضمنية . وبالفعل فإن الشاعر ذا الخيال الثرى قادر على أن يبدع عالماً واسعاً من هذا الصنف يتسم بالتماسك ؛ ونتيجة لذلك يمكننا القول بأن الرمزية المتجانسة للعالم الشعرى هى التى تميز الفترة المعاصرة ، فمن البديهي للغاية أن يكون للرمز دلالة كبيرة فى إطار هذا العالم الشعرى سواء من حيث الكثرة فى الاستخدام مع الدقة أو فى تطويره النوعى.

ومن الأمور الملفتة للانتباه أن يبرهن أحد النقاد المتخصصين فى إبداع ريلكه على أن فى شعره شيئاً مشابهاً لما سبق أن عرضنا له فى شعر ألكسندرى: أعتقد أنه إذا ما تأملنا - على الأقل - مرثيات دوينو Duino فإن نتائج هذا البحث سوف تكون إيجابية. وختاماً أقول بأن العوالم الشعرية رمزية وهذا ما سوف أشرحه فى

كتاب لى سوف يصدر قريباً^(٨) لكنها غير متجانسة وبالتالي قابلة للتصديق . والأمر غير العادى هو أن العوالم الشعرية يمكن أن تكون رمزية متجانسة الأمر الذى يثير دهشتنا عندما نتناول بالدرس شعر بيثنتى ألكسندرى (شعر ريلكه) .

الهوامش

- (١) شهدنا قبل ذلك أن الشيء نفسه يحدث بالنسبة للمضمون، ومن هنا كانت تظهر اللاحقة اللفظية في الشعر المعاصر. إذن نجد أن الموضوع والمضمون هما المعادلان للموضوعية في عقولنا.
- (٢) انظر كتابي "نظرية التعبير الشعري" - مدريد ١٩٧٠م الجزء الأول ص ٢٣٦ - ٢٣٧
- (٣) انظر كتابي "شعر بيثنتي ألكسندري" - مدريد - طبعة جريدوس ١٩٦٨م ص ٤٤ - ١٤٣
- (٤) انظر كتابي "نظرية التعبير الشعري" - مدريد ١٩٧٠م الجزء الثاني ص ٩٦ - ٩٩
- (٥) أنظ الجزء الثاني ص ٢٣ - ٢٤ وكل ما يلي ذلك في هذا الجزء حيث يلاحظ أنه تطوير أو شرح لمفهوم القبول.
- (٦) إن العالم الشعري (الرؤية الكونية) (بمعنى الرمز غير المتجانس) ليست إلا نوعاً من الإسهاب أو التطوير الإيحائي للمستوى E الرمزي. ولهذا التوجه منطقتاً بالنسبة للمستوى E إلا أن هذه المنطقية ليست هي القائمة بين "المعبر عنه الرمزي" في عملية التطوير الإيحائية للمستوى E وبين "المعبر عنه الرمزي" للمستوى E.
- (٧) سيجموند فرويد "الأعمال الكاملة" الفصل السابع "تفسير الأحلام" المجلد الثاني - مدريد - المكتبة الجديدة - ١٩٣٤م ص ٧ (ترجمة لويس لويث بايستيردس إى دى تورس)
- (٨) عنوانه "السريالية الشعرية والترميز".

الفصل الثامن

اللاعقلانية فى الشعر على مر العصور

صور الدال Significante مثل الصور الإيحائية

من المعروف أن الشعر كان " لا منطقياً alogico " على مر العصور ، غير أننا يجب أن نضيف إلى ذلك شيئاً أكثر راديكالية وعمقاً لدرجة أنه يمكن أن يثير حيرتنا لأول وهلة : وهو أن الشعر فى بعض الجوانب المحددة فيه (جانبين اثنين) إضافة إلى كونه لا منطقياً كان لاعقلانياً دوماً بالمعنى التقنى الذى أعطيناه لهذا المصطلح . وقد رصدت فى كتابى " نظرية التعبير الشعرى " جانباً واحداً منهما ، حيث تصورت أن الأمر يقتصر عليه وهو " صور الدال Significante ، أى الحالات التى يحدث فيها تلازم كامل بين الدال والمدلول وتتأتى عنهما التعبيرية. وبغض النظر عن الطرائق المعروفة فى النقد الأدبى عن هذا التوازم (وهى الإيقاعية والصوتية والنحوية) أضفت فى كتابى طريقة أخرى وهى: دينامية الجمل الشعرية ، وإذا ما قمنا بإحداث توسعة على المعنى الأصلى لهذه اللفظة لأمكننا أن نطلق مسمى محاكاة الأصوات Onomatopeya على هذه الجوانب الأربعة للتلازم الشكلى؛ ولا شك أن محاكاة الأصوات عندما تفهم بهذا الشكل فليست إلا "صورة إيحائية" وهنا نجد أن المستوى الواقعى A يتكون من المدلول، أما المستوى المتخيل الذى هو E الدال ، وأعود فأقول إن كل صورة من صور المحاكاة الصوتية إنما هى صورة إيحائية ذلك أن تأثيرها فى نفوسنا لاعقلانى، فالعنصر E باتحاده مع العنصر A يحدث فينا انفعالاً C قبل أن

يتعرف عقلنا على وجه الشبه الذى هو تداعى محض بين A و E ، فالأصوات التى توجد (E) فى هذين البيتين للشاعر جونجورا :

El congrio que viscosamente liso

Las nedes bular quiso

تحدث فينا انفعالاً (C) بوجود لزوجة وتزلج مشابهة لتلك التى يثيرها فينا " الحنكليس البحرى Congrio . لماذا ؟ . من المؤكد أن السبب فى ذلك هو تكرار الحرف S ، وليس من المنطقى هنا أن نتحدث على وجود وجه شبه يلحظه العقل على الفور (الذى هو من سمات الصور الشعرية التقليدية) بين المستوى A هذا الكائن (الذى هو الحنكليس) والمستوى E المادة الصوتية لببت الشعر التى يتكرر فيها حرف S)، إلا أننا عندما نقوم بتحليل انطباعنا C الذى هو اللزوجة والتزلج يمكن أن نتوصل إلى تحديد العلاقة المقتصرة على التداعى التى أشرت إليها مثلاً يحدث معنا فى حالة الصور الإيحائية . ما هو السبب الذى يكمن وراء هذه اللفظة Congrio و وراء تكرار حرف S لنخرج بانطباع بذلك الشكل ؟، تعتبر اللزوجة التى عليها ألحنكليس مثال التزلج ، كما أن الصوت S كلما امتد قادنا (فى هذا السياق) إلى ذلك الانطباع : أى أن حرف الـ S الممتد يرتبط بشكل لا شعورى بمعنى " التزلج " الذى تنفعل به فى وعينا . لكن لنتأمل جيداً أن هذا التشابه الناجم عن التداعى (التزلج) لا نتلقاه من حيث المضمون أثناء القراءة ، ويحدث التلقى بهذا الشكل بعد انفعالنا ولا يتأتى هذا فقط إلا إذا قمنا بعملية تحليل دقيقة خارجة عن النطاق (وهذا ليس إجبارياً) : أن يحدث هنا ما أعتقد أننا برهناً عليه بالنسبة للصور الإيحائية ، وإذا ما أردنا استخدام مصطلحات التحليل الدقيق التى مارسناها فى بعض الفصول السابقة يمكننا أن نقول بشأن هذه الحالة ما يلى : إن " مضمون " الحنكليس " فى سياقه (أى مرتبطاً بالحروف الصغيرية التى استخدمها الشاعر) يحدث عند القارئ نوعاً من رد الفعل اللاشعورى تتوافق آخر خطواته مع آخر الخطوات من نفس النوع الذى عليه حرف S المتكرر.

حنكليس [= لزوجة ، وتزليج =] انطباع بالتزحلق فى الوعى^(١).

تكرار حرف S [= أصوات ممتدة = امتداد = تزليج =] انطباع بالتزحلق فى الوعى

كنت قد أضفت فى كتابى ما يلى " من المهم أن نلاحظ أن صور الدال تشكل الصنف الوحيد من اللاعقلانية اللفظية " بالمعنى الحرفى للكلمة ، التى كان يسمح بها الإبداع الشعرى السابق على الفترة المعاصرة ، والسبب أنها كانت البعد الوحيد الذى يجتذب انتباهنا على ما هو عليه . وعندما مرّ هذا البعد دون أن يلحظ أحد ذلك أمكن وجوده وقبوله من طرف العقلانية القوية التى كانت مسيطرة آنذاك ؛ والأمر هو أن السلوك التلقائى للإنسان يتسم على مختلف العصور باللاعقلانية ، غير أن هذه اللاعقلانية البدائية تتعرض للإطفاء من خلال عملية تأمل لاحقة طبقاً لتوجهات العصر " [نظرية التعبير الشعرى ١٩٧٠م . الجزء الأول ص ٣٨٣] .

لا زال هذا حقيقياً ما عدا ما يتعلق بالبعد الفردى الذى كانت تظهر به لا عقلانية الدال فى الأزمنة القديمة .

البطولة الشعرية رمزية دائماً

هناك عنصر آخر رمزى بالمعنى الدقيق للكلمة يؤثر فى الشعر على مختلف العصور : إنه البطولة الشعرية ، وعادة ما تنسب للمؤلف الأبيات الشعرية ، وبذلك نسمع من النقد من يقول مثلاً " يؤكد الشاعر أدولفو بيكر فى أبيات له... " (أو كيبو أو هوجو أو شيلي...) غير أن التأمل العابر يدعونا إلى القول بأن الشخص الذى يتحدث فى القصيدة (رغم إمكانية توافقه بشكل كبير أو ضئيل مع الأنا الضمنى للشاعر) ليس هو فى جوهر الأمر المؤلف بل عبارة عن " شخص Personaje ، أو تركيبة جاءت من بنات الخيال من خلال معطيات الخبرة .: (٢) وهذا ما نراه بشكل أكثر وضوحاً فى الرواية أو المسرح ، غير أنه ليس حقيقياً بالنسبة للشعر . والأمر هو أن المؤلف فى هذا الفن الأخير - الشعر - كثيراً ما يلجأ لاستخدام نفسه "كنموذج"

لابداعه بشكل أكثر مما نجده فى المسرح والرواية. ولنقل أننا إذا لجأنا إلى الأمر مستوحين إياه من الناحية الإحصائية فإننا نجده غير كثير الشيوع فى الرواية ذات الجذور الخاصة بالسير الذاتية ، بينما الذاتية التى من هذا النوع من الشعر من الأمور المتوقعة ، وبذلك نخرج بانطباع زائف يقول بأن الشاعر هو الذى يتحدث إلينا من خلال أشعاره . وإذا ما افترضنا حالات قصوى تتمثل فى استخدام الحياة الخاصة لأغراض فنية (سواء كان ذلك فى صورة قصيدة أو سرد قصصى مكتوب باستخدام ضمير المفرد المتكلم وقد تستخدم بيانات من سيرة المؤلف) فإن من يتوجه إلينا بكلامه لا يمكن إلا أن يكون كياناً متخيلاً ؛ فعندما نقول بأن الراوى فى رواية بروسـت Proust هو مارسيل نفسه Marcel فإننا نؤكد شيئاً - ذلك إذا ما كنا نتحدث بدقة - لا معنى له رغم أنه قد يكون مفيداً لنا من الناحية التقليدية فى لحظات معينة . يقول الشاعر البرتغالى بسوا Pessoa

يالك من شاعر متصنع

يتصنع تماماً إلى الحد الذى

يصل به أن يتصنع أنه

شيئاً فشيئاً يحس بذلك حقيقة (٣)

هذا البطل الشعرى الذى يتحدث إلينا من خلال القصائد الشعرية ، لا يوجد بأى حال من الأحوال فيها بل يتقمص دور المؤلف ، ويمكن لنا أن نضيف كذلك أن ذلك العمل ينسب بالكامل إلى جوهره، وهنا نتساءل : ما معنى هذا ؟ إن معناه أن ذلك البطل الذى ليس المؤلف، له صلة كبيرة بالمؤلف ، أى تربطه به علاقات قوية . وما طبيعة هذه العلاقات ؟ إنها علاقات رمزية : أى أن هذا البطل يعبر عن سمات فعلية هي B للمؤلف ، أو عن سمات يريد المؤلف أن يفترض أنها واقع فى شخصه . ويعنى أيضاً أن الراوى الشعرى ليس المؤلف ، لكنه رمزه ، وهذا ما نجده بشكل جلىّ فى القصيدة رقم ٣٤ لأنطونيو مانتشادو

قال لى فجر ربيعى
لقد أزهرت فى قلبك المعتم
منذ سنوات طويلة ، تسير شيخاً هرما
لا تقطف زهور الطريق

وقلبك المنحوت من ظل « هل ما زال يحتفظ
بالأريج القديم لزنبقاتى القديمة ؟
وهل ما زالت ورودى تعطر الفجر فى مواجهة
حورية حلمك الماسى ؟

وقد رددت على الصباح :
إن أحلامى لا تملك غير الزجاج
وأنا لا أعرف حورية أحلامى ،
ولا أدرى إذا كان قلبى مزهراً .
ولكن إذا ما انتظرت الصباح النقى

الذى عليه أن يكسر الكوب الزجاجى
ربما تعطيك الحورية ورودك ،
ويعطيك قلبى ، زنبقاتك .

كم كان عمر أنطونيو ماتشادو عندما كتب هذه القصيدة ؟ لابد أنه كتبها بين عام ١٩٠٣ وهو العام الذى نشر فيه "أناشيد الوحدة" Soledades حيث لا توجد القصيدة ، وعام ١٩٠٧م حيث نعثر عليها فى كتابه الذى يحمل عنوان "أناشيد الوحدة والأورقة وقصائد أخرى" "Soledades Galerías y otros poemas" أى أنها كتبت عندما كان عمره يتراوح بين ٢٨ عاماً ، ٣٢ عاماً . نرى إذن أن أنطونيو ماتشادو كان شاباً وليس هناك وجه شبه بينه وبين بطل القصيدة ذلك

السائر العجوز

الذى لا يقطف الزهور من الطريق .

هل حقيقى أن ليس هناك أى تشابه بينهما ؟ علينا أن نصح بعض الأشياء : هناك شبه ما بينهما لكنه شبه انفعالى، ورمزى. وهنا نجد أن العلاقة بين بطل القصيدة وبين المؤلف هى نفس العلاقة القائمة بين المستوى المتخيل E وبين المستوى الواقعى A فى الصور الإيحائية. أى أن الأمر هو نفس ما يحدث فى الصور الإيحائية ، أى $E = A$ ، بمعنى انتقاء وجه شبه موضوعى بين A و E، ويقتصر الشبه فقط على الأحاسيس التى يحركها كل واحد من المستويين عند القارئ ، وهذا هو ما يحدث فى الحالة التى بين أيدينا . والفارق الموضوعى أمر واضح للعيان : فالرأوى الشعرى طاعن فى السنّ أما أنطونيو ما تشادو فهو شاب . إلا أن ما تشادو يرى فى نفسه ، خلال اللحظة التى يكتب فيها القصيدة ، موقفاً فيه تعرّف على الذات وفيه زوال الغشاوة (B) يتولد عنه (بالنسبة له فى البداية وبالنسبة لنا بعد ذلك) انفعال شبيه بذلك الذى تحدثه له (ولنا) الشيخوخة التى تتداعى فى السياق بشكل لا شعورى وذلك من خلال حلقة الوصل "خبرة طويلة فى الحياة" للإشارة إلى المعنى الذى أتحدث عنه . وبعد ذلك تعبر هذه الشيخوخة عن ذلك الموقف. يمكننا أن نشير إلى السلسلتين \times اللاشعوريتين اللتين يعيشهما القارئ : السلسلة " الواقعية " : شاعر [= معرفة ، زوال الغشاوة =] انفعال فى الوعى بالمعرفة وزوال الغشاوة ^(٤).

رجل [= خبرة عظيمة بالحياة = المعرفة وزوال الغشاوة =]انفعال فى الوعي
بالمعرفة وزوال الغشاوة .

وحتى يتمكن الشاعر من التعبير بشكل رمزى عن المعرفة الغامضة التى ينسبها ،
لنفسه فإنه لا يستطيع أن يجد نفسه فى القصيدة كبطل شاب ، ذلك أن مفهوم
الشباب يستتبع تداعيات مناقضة لتلك التى كان يريد التعبير عنها . فما كان منه
إلا أن رسم نفسه فى صورة رجل عجوز ، غير مبال بمتع الحياة .

سائر عجوز

لا تقطف زهور الطريق ، .

يحدث أمر مشابه لذلك فى قصيدة أخرى لما تشادو فى ديوانه "حقول قشتالة"
[قصيدة رقم (٢١) من "الأعمال الكاملة"]

من خلال هذه الحقول فى أرضى أنا

أواصل سيرى ، وحدى ،

حزينا ، متعباً ، مستغرقاً فى التفكير وعجوزاً^(٥)

إن ما نراه بجلاء لا يخفى على أحد هنا ليس أقل جلاء عند آخرين حيث
يتجلى ذلك البعد ولكن دون هذا الجلاء القوى، ذلك أن المؤلف لديه دائماً حرية إدخال
تعديل على البطل الشعري على هواه، وهذا لكى يتمكن من الوصول إلى التعبير الملائم
عن بعض المعانى التى يهيمه أن ينسبها لنفسه بصفته مؤلف القصيدة، ومعنى هذا
البطل الذى نلمحه كأنه المؤلف لا يرمز ولا حتى إلى ذلك الإنسان الذى هو من لحم
ودم وبنام ويأكل ويعرف ويعمل ويكتب القصيدة التى نحن بصدد الحديث عنها،
بل يرمز لهذا الأخير، أى إلى المؤلف بصفته، وإلى ذلك البعد المسطح بشكل كامل
الذى هو الآن المؤلف الذى يقوم بتأليف هذا العمل العبقري، ويفكر أنه يحمل هذه الصفة

أو تلك ^(٦)، ومن الطبيعي أن ذلك ليس حقيقياً لا بالنسبة لما تشادو أو بالنسبة للشعر بل بالنسبة للشعر فى مختلف العصور. إن من يتحدث فى قصائد الشاعر جارشيللا سوديلابيجا أو فى قصائد لوبى دى بيجا أو قصائد فرانتيسكو كيبو ... هو رمز (بالمعنى المحدد الذى عليه الصورة الإيحائية) لهذه المخلوقات الإنسانية بصفتها مجموعة من المؤلفين ليس إلا . وما انتهينا من إقراره فى هذه اللحظات ربما يجب علينا أن نطبقه على تلك الحالات النادرة المتمثلة فى أن من يتحدثون فى القصائد سواء كانوا أبطالاً لا يحاولون تجسيد دور المؤلف . أو هناك ما هو عبارة عن حوار بين اثنين أو أكثر من تلك المخلوقات المتخيلة . وحتى فى مثل هذه الحالات فهناك من يرمز إلى المؤلف إلا أنه فقط لا يرى ولا يظهر فى أى مكان. إنه لا يرى ولا يظهر لكنه موجود بشكل ضمنى : إنه الكائن الذى تخيل تلك المخلوقات ويمكنه أن يتدخل فى القصيدة بأن يضيف شيئاً كنوع من الختام لما تفوهت به شخصياته . إنه اختار الصمت بمحض الصدفة - هكذا يمكننا القول - ليس إلا .

الهوامش

(١) وفي هذه الحالة نجد أن السلسلة الواقعية للمرحلة X تتألف من عدد من المكونات يقل واحداً عما هو شائع، وبالتالي فإن المرموز C يتوافق هنا بالصدفة مع "المعبر عنه الرمزي" أي أن السمات الواقعية B (وهي اللزوجة والملاسية) بالنسبة للمستوى الواقعي A (congrio) غير أن الطابع الرمزي للمراحل يظل قائماً في جملة ذلك أن السلسلة الأخرى وهي غير الواقعية، (التي بدأت بتكرار حروف الصفير -Sili) bantes تتسم بأنها ممتدة بما فيه الكفاية وذلك حتى تتأتى "القفزة نحو الكائن الآخر" وبالتالي يتواري المعنى (الانزلاق أو الملاسة) في المنطقة السابقة على الوعي. وعلينا ألا ننسى أنه عند اختفاء ذلك المعنى في واحدة من السلسلتين لابد أن يختفى في السلسلة الأخرى ذلك أنه يظهر فيها فقط من خلال حلقة الوصل القائمة بينهما، ولنرتق إلى قانون عام: إن الرمزية تتطلب - من أجل وجودها - أن تكون إحدى السلسلتين (الواقعية أو اللاواقعية) متضمنة الحد الأدنى من العناصر، وهو ثلاثة (وذلك حسب ما هو مشار إليه في الهامش رقم ١٥ من الفصل الثاني من هذا الكتاب)، ويجب أن يكون مضمون كل واحد من الثلاثة مختلفاً عن الآخر. ورغم أن التركيبية الأكثر شيوعاً يمكن أن تكون على النحو التالي:

فإنه يكفي حتى تحقيق الرمزية من خلال هذه التركيبية "الدنيا" (حيث أن B يمكن أن تكون صفة واقعية لـ A) : وفي هذه الحالة نجد أن "المعبر عنه الرمزي" يتوافق مع المرموز:

$$[B = A] \text{ الانفعال بـ B في الوعي.}$$

$$[B = D = E] \text{ الانفعال بـ B في الوعي.}$$

أو من خلال هذه التركيبية المكونة من الحد الأدنى من العناصر:

$$[C = B = A] \text{ الانفعال بـ C في الوعي.}$$

$$[C = E] \text{ الانفعال بـ C في الوعي.}$$

لكن هنا نجد أن المرموز C والمعبر عنه الرمزي B مفهومان مختلفان تماماً.

(٢) انظر كتابي "نظرية التعبير الشعري" مدريد ١٩٧٠م الجزء الأول ص ٢٧ - ٢٠

(٣) فرناندو بيسوا "ديوان الأغاني" "cancionero"، Autopsicogralá ضمن الأعمال الكاملة،

- ريو دي جانيرو - أجيلار - ١٩٦٥م ص ١٦٤

(٤) ها نحن نرى مثلاً آخر حيث نجد السلسلة الواقعية موجزة، وبالتالي نجد المرموز متوافقاً مع

المعبر عنه الرمزي.

(٥) نلاحظ نفس الظاهرة، أقوى مما هي عند ماتشادو، في الديوان الأول للشاعر فرانتيسكو برينس بعنوان "الجمرات" الذي كتبه المؤلف عندما كان عمره يتراوح بين ٢٥ و ٢٦ عاماً ويمكننا القول بأن معظم القصائد الخاصة بهذا العمل تضم بطلاً شعرياً طاعناً في السن.

(٦) لا بد من وضع لفظة مؤلف بين علامتي تنصيص للتدليل على أنها عبارة عن كائن متخيل يتكون من فكرة، هي في هذه اللحظة المؤلف ولكن بدون علامات التنصيص، بمعنى أنه ذلك الشخص بعينه بلحمه وشحمه الذي ينظر إليه على أنه المؤلف. فالمؤلف (بدون علامة تنصيص) يسمى ماتشادو، ينظر لنفسه على أنه "مؤلف" مجرب وخبير ويعبر عن ذلك من خلال إبداعه لشخصية "طاعنة في السن" تتخيل نفسها "المؤلف"؛ ورغم أن هذا الفارق قد يبدو نوعاً من اللغو في القول، إلا أنه ذو فعالية، كما أنه ضروري في بعض الحالات الخاصة، وليس هنا مجال للخوض في تفاصيلها. وهنا يمكننا القول: إن الشخصية التي تتخيل نفسها المؤلف ترمز لبعض السمات التي عليها "المؤلف" (بين علامات التنصيص).

اللاعقلانية

9

المعنى الإضافي Connotación

الفصل التاسع

اللاعقلانية والمعنى الإضافى

أوجه الاختلاف الأولى بين

اللاعقلانية والمعنى الإضافى

أعتقد أنه من المناسب فى هذا البند العمل على إيضاح مشكلة العلاقات والاتصالات والاختلافات بين مضمون " اللاعقلانية " (أو ما هو لاعقلانى أو ما هو رمزى) كما نفهمه نحن، وبين مفهوم " المعنى الإضافى " الذى يرتبط بمضمون اللاعقلانية بشكل ما وهذا ما نراه فى علم اللغويات وفى المنطق الحديث، مع ملاحظة وجود جذور قديمة فى هذه النقطة (انظر Guillermo de Occam)^(١) وقد قلت ذلك بصفة عامة. وهو أنه لما لم يتم بشكل مسبق وعلمى وضع معالم محددة لمفهوم " الرمزية " و " اللاعقلانية " فقد أدى الأمر بكل من اللاعقلانية أو الرمزية - بدون تعريف كاف أو وضوح ظاهر فى الاستخدام النظرى لها - إلى إحداث نوع من التسلل والتلوّث - فى بعض الأحيان - لدقة مفهوم " المعنى الإضافى " وبالتالى يمكن أن تكون هناك خلط بينها على أساس البدهيات الملازمة المتوفرة لهذا المضمون^(٢) وما أود أن أعبر عنه هو أن تكون هذه السطور بمثابة إسهام فى إزالة هذا الخطأ غير الملائم، وهنا علينا أن نرى ما الذى يجب أن نعتبره قاسماً مشتركاً فى هذين المصطلحين، وأين هى النقطة التى يجب أن نضعها لتشكيل الحد الفاصل بينهما وهذا ما يضعه علم اللغويات محل اعتبار حتى اليوم.

يبدو لي أن المتوافق فيما بينهما شديد الوضوح: ألا وهو الهامشية الدلالية، فالأمر في الحالتين عبارة عن معانى توجد إلى جوار معنى آخر أكثر قوة وبداهة فى الكلمة أو المصطلح التالى " المعنى المباشر " *denotaciòn*، فأمام ما تدل عليه كل كلمة كمعنى أساسى هناك سلسلة من المعانى الثانوية التى تحيط باللفظ وتلقه ببريق ولكن بقوة أقل، وأننا إذا مارأيناها بوعينا بشكل فوري أو أنها - كحد أدنى - أثارت فينا انفعالا " مناسباً " أو " عقلانياً " (سوف أعمل على إيضاح ذلك لاحقاً) فإننى سأطلق عليها " المعنى الإضافى *Connotaciòn*؛ أما إذا لم نرها أو نتلقاها اللهم إلا على المستوى الانفعالى (طالما أنها كانت على شاكله ما أطلقنا عليه فى هذا الكتاب مسمى " الانفعال غير الملائم ") فإننى سأطلق عليها " معانى لا عقلانية " أو " رمزية " وهنا أرى أنه تكمن الاختلافات الأولى النوعية القائمة (هذا إذا ما كنا نريد الدقة) بين المفهوم " المعنى الإضافى " ومفهوم اللاعقلانية أو الرمزية وسوف نقوم فى السطور التالية بإطلاق أول هذه المصطلحات على تلك المعانى الثانوية - التى نعيها فقط، أو تلك التى نتلقاها فقط عن طريق الانفعال لكنها ذات طبيعة عقلانية من حيث أنها صالحة فى هذه الانفعالات. علينا أن نوضح المفهوم: إننى أرى أن معنى " الانفعال العقلانى " هو ذلك الانفعال الناجم عن صفة أو عن مجموعة من الصفات التى توقظ فينا، فى حياتنا اليومية، وتبدو لنا واقعية فى الأشياء أو المواقف المعنية سواء كان ذلك بشكل فعلى أو كان فقط بشكل ذاتى. وعلى ذلك فإن من ذلك النوع الانفعال أو الشعور بالرعب الذى أعيشه عندما أرى حياةً وذلك بسبب عدوانيتها السامة: الصفة هنا موضوعية، غير أن الانفعالات ستكون أيضاً " عقلانية " فى نظرنا إذا ما كانت الصفات الناجمة عن هذه مفترضة فى نظرنا على أنها صفات الشيء من خلال رؤية خاصة ومحضة أو ذاتية. وعندما نقول " شيوعية " نجد هناك من يشعر بالحماس والتأييد، أو قد يحدث عكس ذلك، أى الشعور بخيبة الأمل والنفور، وتظهر تلك المشاعر، فى كلا الافتراضين على أنها " عقلانية " ذلك أنها ترتبط بصفات (أمر جيد أو أمر سيء) نتأملها بشكل يومى بعقولنا على أنها موجودة بهذه البنية الاجتماعية والسياسية.

يُلاحظ إذن أن مفهوم " الانفعال العقلانى " ، الذى يجب أن يتوافق مع المعانى المضافة - فى دائرة المصطلحات التى نستخدمها - ، يقف على الطرف الآخر من ذلك الذى أطلقنا عليه فى هذا الكتاب " الانفعال اللاعقلانى " أو " الرمزى " ومردّ هذا دائماً لا يكمن فى صفة " واقعية " ، أو أننا نفترضها فعلية فى الشئ، بل مرده إلى صفة غير قائمة فى هذا الشئ، وأصيلة فى شئ آخر مختلف توجه نحوه اللاشعور على شكل قفزه تماثلية، وجاء هذا الشكل جدى، كما أنه استقر فيه بشكل كلى^(٢) وأسفر عن حدوث " عدم التلاؤم " الانفعالى الذى هو سمة الرموز: المعنى الإضافى هو إذن نقيض الرمزية.

عندما نسمع أو نقرأ عبارات مثل " بدالى " Pareciome ، أو صمت callose فنحن على وعى بأن هذا الشخص إنما يعبر بعبارات فيها سمة من الأسبانية القديمة، وإذا ما استخدم أحد عبارة hetaira "عاهرة" قحبة " واعون أيضاً أنه يستخدم ألفاظاً فيها تأثيرات إغريقية لا توجد فى لفظة Furcia " قحبة " فنحن واعون بأن هذه اللفظة تضم أيضاً معنى " قذف " بعبارة شعبية. نحن إذن أمام معانى إضافية بدهية تظهر فى هذه الحالة على أنها معانى يمكن إدراكها فى الوعي. وعادة ما يدرك من يتحدثون لغة معينة المعانى الإضافية التى تتوفر فى هذه اللفظة وذلك السياق فى المفردة التى يستخدمونها، كما أن ذلك الوعي وتلك المسئولية منهم تدفعانهم إلى إنتقاء اللفظة المناسبة لكل حالة على حده. فعندما يريد أحد المكسيكيين أن يسبّ أسبانياً فإنه لن ينعته بهذه الطريقة بل يقول gachupin "بمعنى هندى حقير " وعندما يريد سبّ واحد من الولايات المتحدة سيطلق عليه لفظة gringo [وهو لقب اختصار يطلق على غير الناطقين بالأسبانية] نرى إذن أن الحرص هو سيد هذه الانتقاعات ذات المعانى الإضافية، وهذا ما لا يحدث إطلاقاً فى الرمزية حيث إنها ذات سمة مناقضة لما سبق. من الواضح أن المتحدث يمكن أن يكون غير واع بالمعانى الإضافية للكلمات التى يستخدمها^(٤) (على سبيل المثال " من بنات المحافظات " أو " شعبيات " Vulgares) ؛ وحتى تكون المعانى الإضافية قائمة فى هذه الحالة يجب أن تكون حاضرة فى ذهن

من يسمعها أو يقرأها؛ فإذا ما كانت معانى إضافية انفعالية محضة - وعلى افتراض أن الصفة التى ترتبط بها تلك المعانى لم يتم تلقيها بشكل واع فإنه لى يمكن أن نطلق على الانفعال صفة " المعنى الإضافى " وليس صفة " الرمزية " يجب أن يكون - كما سبق القول - ذا طبيعة عقلانية. وعلى ذلك فالشعور بالنفور الناجم عن رؤية الحية، أو الشعور بالظرف أو ثقل الظل الناجمين عندى عند سماع أو قراءة كلمة مثل " الشيوعية " أو " الكاثوليكية " سوف يكون عبارة عن معانى إضافية (إذ أرى أن هذه الأحاسيس كأنها عقلانية)، رغم أنه قد لا تتضح عندى بشكل جلى صفات مثل " الواقع المؤذى " أو " الواقع الممتاز " أو " الواقع المزعج " التى تتولد عندنا انفعالياً حسب كل حالة من الحالات السابقة.

إلام ترجع الكثرة التى تحدثها فىنا المعانى الإضافية لا بمجرد كونها " انفعالات عقلانية " فقط بل -- كما أقول -- فى شكل " معانى واعية " وعلى نفس الدرجة التى عليها الجانبية ؟ عندما يتعلق الأمر بهذا الصنف من المعانى الإضافية، التى يتحدث عنها اللغويون وليس المناطق، أى التى تعبر عن شىء عند المتحدث (استخدام تراكيب لغوية قديمة أو الحذقة أو العبارات القاصرة على إقليم بعينه إلخ) فإن الأمر غاية فى الوضوح، إذ أن المعنى الإضافى فى هذه الحالات يكون موجوداً فقط بالدرجة التى عليها وعينا به، وهنا نجد أن الإدراك هو أمر بدهى، غير أن هناك معانى إضافية أخرى تستدعى القيام بتحليل مسبق وذلك حتى تتضح وتتجلى بنفس الدرجة.

إننى أتحدث عن المعانى الإضافية فى دائرة المفاهيم التى تحدث بها المنطق الحديث رغم أنه قد طرأت عليها عملية توسعة بعد ذلك حتى يمكن أن يستوعب مصطلح " المعنى الإضافى Connotaciòn - الذى هو ذو معنى موضوعى محض عند المناطق - معانى تضم الحالات الذاتية المتعلقة بنمطية مثل " الشيوعية " - أمر طيب " أو (سبىء) وهى حالات مهمة أيضاً فى علم اللغويات وعلم الأسلوب. يرى المناطق المحذثون أن المعنى المباشر denotaciòn يشير إلى الأشياء^(٥)، أما المعنى الإضافى

فإنه يشير إلى الملاحظات التي تحدد الأشياء. فكلمة ثلج *nieve* تشير إلى شيء يسمى هكذا لكنها في نفس الوقت تحمل معنى إضافياً هو البياض والبرودة ... إلخ، ومن الواضح أن الوعي بشيء يفترض، من حيث المبدأ، معرفة ملامحه التي تحدد، وبالتالي فإن المصطلحات التي تحمل معاني إضافية سوف تبدو واضحة رغم أن ذلك يمكن أن يكون بشكل جزئي. إن نظرنا يتركز أساساً في المعنى المباشر *denotación* وبشكل هامشي في المعنى الإضافية له، غير أن هذا المعنى الأخير يتطلب أيضاً النظر، وعلى ذلك فما هو هامشي يميل دائماً إلى إظهار نفسه أمامنا وخاصة في حالة الشعر، حيث يتولى الشاعر ترتيب أولوياته حتى يتمكن من تسليط انتباهنا كقراء - وبشكل أقوى من المعتاد - على هذه المعاني الهامشية والتي أحيانا ما تتبدى لنا وقد احتلت المرتبة الأولى وقوة (وهذا ما سنبرهن عليه لاحقاً)، وفي هذه الحالة نجد أن البرتوكولات ومتطلبات الرؤية قد انقلبت رأساً على عقب بشكل مثير من حيث ترتيب الأولويات. وهنا نتساءل عن السبب في حدوث هذا الانقلاب الذي يضع في المقام الأول ما كان يجب أن يكون في المقام الثاني ؟ يمكن لقارئ عندما يطلع على كتابي " نظرية التعبير الشعري "، العثور على إجابة هذا السؤال: العملية " تعديل اللغة " حتى تزودنا بمعاني " كاملة " *Plenas* أو " مشبعة " [انظر صفحات الفصل الرابع للكتاب المذكور من ص ٧٢ حتى ٩٧ - الجزء الأول - الطبعة الخامسة - مدريد - دار نشر جريدوس ١٩٧٠] .

لنتأمل الآن نمطية أخرى من الظواهر: إنها ما أطلق عليها فرناندو دي سوسير *Saussure, F* "علاقات التداعي" *relaciones asociativas*، وهي نفس الظواهر التي ألقى عليها *Ikegami* ^(٦) المزيد من الضوء والإسهاب وتلخص في: أن أي كلمة يمكن أن تثير إحياءات لكنها ليست " معارضة " فقط وإنما أيضاً كنوع من " التعضيد " لكلمة أخرى، وسبب هذا إما أن يكون هناك تشابه (ويمكن أن نضيف نحن هناك تماثل) بين كلا المنطوقين (مثل *Casa, masa* - منزل / كتلة) أو هناك تشابه دلالي (تراب، وطن، والتعرض للاسساخ) أو أن هناك " علاقات المشار إليه " *referente*

مع وحدة مختلفة (هذا فقط عند Ike gami) مثل علاقة الجوار - (كأن نقول مثلاً إن العلاقة القائمة بين عبارة " برج شارع قشتالة " و " سماء زرقاء ") . هل هذا عبارة عن معانى إضافية Connotaciones ؟ يمكن أن نرى هنا بدقة ما نحن فى حاجة إليه للفصل، ذلك أن هذه التراكيب - فى حد ذاتها - سوف تؤدى، كل حسب حالته، سواء إلى معانى إضافية حقيقية أو ظواهر ليست كذلك وإنما هى رمزية بشكل واضح. وهذا يرتبط بالشكل الذى تتبدى فيه النص. فمن الممكن أن يقوم مصطلح باستدعاء مصطلح آخر إلى ذاكرتنا بالشكل الذى أشرنا إليه وربما كان ذلك الشكل عبارة عن معادلة فى الوعى وبالتالي واضحة (وهذا مانراه فى الصور الشعرية التقليدية)، أو بشكل يجعل القارئ يشعر بهذا الاستدعاء دون إقرار تماثل (وهذا ما نرى فى حالة القافية أو الجناس paronomasia وكذلك حالة الشعور بالوضوح التى يمكن أن تثيرها عبارة " برج شارع قشتالة " فى نص ما) : نحن إذن أمام معانى إضافية، غير أنه إذا ماكان التداعى asoiación الذى من هذا الصنف، عبارة عن عملية خلط حقيقية فى اللاشعور، بالتالى " جادة " بحيث لا يصلنا منها إلا الانفعال غير الملائم - فى هذه الحالة - فما هو أمامنا يمكن أن يكون - عكس ما سبق - أى رمزية ولا عقلانية. وهذا ما يحدث فى بيت الشعر الذى ذكرناه فى فصول مضت للوركا " حُدباء وظلاميون " (أحذب بمعنى الأنحاء = أحذب بالمعنى المرصى للكلمة أى إنسان ظهره محدب) وإذا ما قمنا بوضع أشياء متناقضة فى بند وصنف واحد فهذا معناه زيغ كبير. وإيجازاً نقول: أيأ كانت الزاوية التى نرى منها فإن المعانى الإضافية هى يوماً العقلانية: أى عقلانية الانفعالات، إذا ما تعلق الأمر بالانفعالات، وغالباً ما تكون المعانى الإضافية الخاصة بالأبعاد الدلالية وبالتالي تظهر بجلاء فى هذه الحالة.

وليلاحظ القارئ أن المقابلة الأولى بين المعنى الإضافى والرمزية (العقلانية واللاعقلانية) تحمل فى طياتها فرقاً أو اختلافاً آخر : يمكن أن يعرف على أنه الطابع " الجنونى " delirante الذى عليه الصفة الرمزية مقابل " الرصين " cordura الذى عليه

الظاهرة الخاصة بالمعاني الإضافية. ففي الرمزية يتولى القارئ إحداث عملية التماثل بشكل لا شعورى وبالتالي بشكل جاد وهذه نقطة نجد الاختلاف فيها بين الطرفين (الخيل الأسود = موت)، أما المعاني الإضافية فإنها لا تأخذ أبداً هذا الطريق، ولما كانت الظاهرة المتعلقة باللاعقلانية الرمزية واضحة بشكل كبير أمام القارئ فإنه فى نظرنا ليس بحاجة إلى الكثير من الشرح (٦ مكر).

اللاعقلانية الضعيفة والمعنى الإضافى

علينا أن نضيف بسرعة إلى التحديدات السابقة أنه رغم وجود فارق نظرى - كما رأينا - واضح الملامح بين المعنى الإضافى والرمزية، إلا أن هذا الوضوح أحياناً ما يكون أقل قوة بالنسبة لبعض الحالات العملية إذا لم نضع فى الاعتبار أن اللاعقلانية درجات (للاعقلانية قوية، ولا عقلانية ضعيفة) على أساس الحداثة - الكبيرة أو الصغيرة - التى عليها الدال الرمضى؛ إن تكرار هذا الدال فى مناسبات مختلفة فى الزمان والمكان يؤدى إلى إضعافه، ومعه اللاعقلانية بنفس الدرجة، ومن هنا فإن تلك اللاعقلانية تهبط درجاتها، وحينئذ يكون من السهل أن يخط النقد الأدبى بينهما وبين ظاهرة المعنى الإضافى، رغم استمرارية الاختلاف بينهما. ويمكن أن يكون النص الرمضى الذى استخدمناه كثيراً فى هذا الكتاب هو المثال الأكثر ملاءمة لشرح ما نقول، وهو بيت الشعر " الخيل سوداء " للوركا: فلما كان ما هو أسود وكذلك السوداء قد استخدم كثيراً فى الأدب والحياة كرمز للموت فلاشك أن المثال الذى أوردناه من شعر لوركا يمكن أن يظهر بقوة، ويمكن الخطأ واضح فى التفكير فى أن تلك الحالة عبارة عن معنى إضافى، بدلاً من أن تكون رمزية واضحة، والسبب فى ذلك الخطأ هو أن التكرار الذى أشرنا إليه سلفاً يجعل صفة " سوداء " وقد ظهرت للعيان رمزيتها " الموت "، وأن هذا يقترب بدرجة ما لما يبدو (من المنظور الذاتى) على أنه سمة " فعلية " لشيء [مثل المعاني الإضافية التى تصاحب لفظة مثل شيوعية

(جيدة أو سيئة) [غير أنه على نفس الدرجة من الوضوح تتبدى لنا ضرورة ألا يقوم المُنظَر بالخلط بين الأمرين إذا ما كان يريد الدقة فى تحليلاته.

– الصور التقليدية تقوم على المعانى الإضافية

والصور الإيحائية تقوم على المعانى الملائقية

بعد هذا الإيضاح يتبغى أن نعود إلى حالات التميز الأولى التى كنا نشرحها، وقبل ذلك يجب علينا، فى ظل ما ألقينا به من أضواء، أن نفحص الاختلاف الموجود بين الصور الشعرية التى أطلقنا عليها صفة " التقليدية " وبين الصور الإيحائية؛ وذلك لأن هذا الفحص المتبادل للاختلاف على ضوء هذه النظرة الجديدة سوف يوضح لنا بجلاء أكبر أين هو الحد الفاصل بينهما أى بين هاتين الصورتين وما تحملان من معانى ضمنية.

الأمر الذى لاشك فيه هو أن التشبيه والصور الشعرية ذات البنية التقليدية مؤسسة دائماً على المعانى الإضافية، فعندما يطلق الشاعر جوستافو أدولفو بيكر Bécquer لفظة " تلج " على يد شديدة البياض، فإنه يستخدم لفظة " تلج " هنا ليس بمعناها المباشر denotativo الخاص بأحوال المناخ، وإنما بمعناه الإضافى الذى هو البياض؛ أى أن هذا المعنى " الهامشى " هو معنى إضافى بكل المقاييس نظراً لارتباطه بالجليد ونظراً لطبيعته الواعية فى سياق النص. الأمر الأول بدهى، أما الأمر الثانى فهو كذلك لكن عندما نقوم بتأمله، فكل قارئ يجب أن يفهم مسبقاً - كما سبق القول - حتى ينفعل، كما أن أى لفظة " تلج " فى هذه العبارة يجب تفسيرها على أنها لون بعينه وليس " ذلك الشيء الذى يتساقط من السماء "؛ غير أنه إذا ما ظهر ذلك المفهوم اللونى هذا بشكل جلى فإن مرده هو أنه كان يحمل بعداً " عقلياً " فى كلمة " تلج " قبل ظهور هذا التشبيه، ولو كان الأمر غير ذلك فإن الصورة الشعرية " يد من تلج " تصبح غير مفهومة. ولنلاحظ أنه رغم أن المعانى الإضافية فى إطار مصطلحاتنا

معان هامشية تستقر في أذهاننا بعقلانية، فإنها لا يمكن أن تكون مفاهيم *Conceptos* بأى حال من الأحوال؛ ويوضح التحليل الذى سبق عرضه ما نقول. فكل صورة بلاغية تقوم بإزاحة المفاهيم *des conceptualizar* عن العبارات، وبالتالي فإن الصور التقليدية تقوم بنفس الخطوة: أى تلغى المفاهيم *Conceptos* من حيث إنها تنطلق من سيطرة المعنى الإضافى. وسوف أتحدث عن ذلك لاحقاً.

وإذا ما تأسست الصور " التقليدية " على وجود شبه يتصل بالمعنى الإضافى *connotativo* فقد سبق أن أشرنا فى الصفحات السابقة إلى تحديد الصور الإيحائية على أنها تقوم على وجه شبه لاعتقائى. وبمقولة أخرى: إن المستوى الفعلى *A* والمستوى المتخيل *E* متماثلان فى الصور التقليدية ($A = E$) ذلك إنه يجمع بينهما شبه من خلال المعانى الإضافية. أما بالنسبة للصور الإيحائية فما يحدث فيها هو ما يتعلق بها، أى أن وجه الشبه بين المستوى *A* والمستوى *E* هو المعانى اللاعقلانية وعلى هذا الأساس فإن الشبه يصبح غير مرئى كما نعرف.

- توافق جديد بين اللاعقلانية والمعنى الإضافى:

الانقلاب اللفظى الذى يمكن أن يحدثه كلا الصنفين

من المعانى الهامشية، حيث تحتل « مكان »

المعنى المباشر *denotación*

أكدت قبل ذلك شيئاً وعدت بالمزيد من الإسهاب فيه ألا وهو أن الصور التقليدية تنطق دوماً ابتداء من سيطرة " المعانى الإضافية " ومعنى هذا أن " المعنى المباشر *denotación* " ^(٧) تعرض مسبقاً لهزيمة أو، بمقولة أخرى، إن المعنى الإضافى اغتصب المكانة التى كان عليها " المعنى المباشر "، ويمكن أن يحدث شئ مشابه فى ميدان الصورة اللاعقلانية، نحن إذن أمام توافق ثان بين كلتا الصيغتين من صيغ المعانى

الثانوية، حيث إن التوافق الأول هو الهامشية الدلالية. فالمعاني " الإضافية " والمعاني " اللاعقلانية " قادرة على إحداث انقلاب فعلى حقيقى إذ تسيطر على الكلمة التى كانت فيها هامشية لتحتل المركز الرئيسى، وهذا ما يحدث فى عبارات مثل " أنا لست شديد الكاثوليكية هذا الصباح " حيث إن المعنى الإضافى " جيد " الذى اكتسبه ذلك التعبير بين قطاع عريض من الجمهور الأسباني أصبح هو المسيطر واغتصب المعنى الأصلي للفظه " كاثوليكي " التى تعنى " شخصاً يدين بهذا المذهب المسيحى " ، وهذا هو ما شهدناه بالنسبة للصور الشعرية التقليدية، فمفهوم البياض هو مفهوم إضافى لكلمة تلج، لكنه يتحول إلى مفهوم مساو للمعنى المباشر (ذلك أنه يحتل مكانه بهذا المعنى فقط) عندما نقول " يد من تلج ".

نعثر على شئ شبيه فى دائرة اللاعقلانية، إذ نجد كما سبق أن قلت، إن الانقلاب الذى أشرنا إليه يمكن أن يظهر فى هذه الحالة، وهنا نجد أن المعانى اللاعقلانية تتحول إلى شئ يقوم بدور المعانى المباشرة بعد أن تم سلفاً القضاء على لا عقلانيتها عندما تصبح التعبيرات التى من هذا النوع مُعجمية. نجد إذن عبارات مثل " الألوان صارخة " (صورة Sinestética) وخواناً مثل قطار (صور إيحائية) كانت فى الأصل لاعقلانية ، إلا أنها فقدت هذا البعد بدخولها فى الإطار اللغوى الشعبى، فعند استخدامها فى المحادثة نجد أن المعنى المختبئ الذى هو من سمات ذلك الصنف من الظواهر، أُجبر على الظهور إلى الوعى " ذلك أنه عندما نتحدث فإتنا نريد أن نقول شيئاً وليس إصدار انفعالات غامضة "؛ وهذا هو الغرض الوحيد للاعقلانية^(٨).

ها نحن قد انتهينا من عرض موازاة بين اللاعقلانية والمعنى الإضافى من حيث توفر كليهما على إمكانية - مشتركة - تتمثل فى هزيمة النظام القديم، أى المعنى المباشر denotativo واستخدام القوة لإحلال آخر محله، وهنا لا يجب أن يتعرض هذا التوازى للخلل من خلال إختلافات زائفة، يمكن أن تبدو ظاهرياً من خلال بعض الأمثلة، فربما يلفت أحد الانتباه إلى المعنى الإضافى؛ فى المثال " يد من تلج " ، الذى

هو البياض لكلمة ثلج، وهو فى هذا السياق يتحول بالفعل إلى مساو للمعنى المباشر ولكن بشكل غير دلالى Conceptual (وهذا فى الاستخدام الأول له على الأقل)، بينما نجد حالة مثل "الألوان الصارخة" و "خوانيتا مثل القطار" تتضمن معانى لاعقلانية تتعرض لعملية مشابهة إلا أن الأمر يأخذ إتجاهاً مختلفاً: أى أنه ذا طبيعة دلالية. ومع هذا يجب أن نلاحظ هنا أن هذا الاختلاف لا يتسم بأنه ذو طابع عام، كما لا يدل، بالتالى، على أختلاف مقصود بين "المعنى الإضافى" وبين "اللاعقلانية"، ويقتصر الاختلاف على "التصادف" بين المثالين المذكورين، وهما متباعدان وخاصة فيما يتعلق بالبعد العامى الذى هو السبب الوحيد للظاهرة. وما يساعد فى حقيقة الأمر على جعل "التكافؤ فى المعنى المباشر" (equivalencia denotativa) - (نطلق عليه هذه التسمية) كمضمون لا يكمن فى أن جنوره تضرب فى اللاعقلانية (خوانيتا مثل القطار "الألوان الصارخة") ولا يكمن فى المعنى الإضافى (يد من ثلج) بل فى أن التعبير ربما يكون قد دخل فى الإطار العام الموروث للغة على شكل "جمل استمبا" والدليل على ذلك هو أن العبارة التى سقناها قبل ذلك "أنا لست هذا الصباح شديد الكاثوليكية" - ذات الأصل الكامن بداهة فى المعنى الإضافى - تتعرض بدورها لتحول مزدوج أى إلى مكافئ للمعنى المباشر للمضمون، مثلاً يحدث للأمثلة ذات الأصول الاعقلانية (ألوان صارخة، وخوانيتا مثل القطار). إذن نجد أن اللاعقلانية والمعنى الإضافى غير مختلفين فى هذه النقطة^(٩) وكذلك فى النقطة الأخرى، الأكثر جوهرية، وهى الهامشية المنطقية.

- تشابهه جديد واختلاف جديد بين

المعنى الإضافى واللاعقلانية: التسلسل

سواء بالنسبة للمعنى الإضافى أو اللاعقلانى.

بعد أن قمنا بإيضاح أوجه الاختلاف والتشابه القائمة بين الحالات البسيطة للمعنى الإضافى واللاعقلانية، لنر الآن ما الذى يربط أو يفرق بينهما عندما يكون

المثال أكثر تعقيداً. لقد أوضحنا في صفحات سابقة الإمكانية، وربما التوجه الشديد التى عليه العلامات Signos اللاعقلانية للدخول فى سلسلة، وهى اللاعقلانية المتعلقة بالنمط الأول، أى الرموز ذات المعانى غير المتجانسة^(١٠) إذ يمكن أن تكون هناك قصيدة أو جزء منها عبارة عن التأثير الناجم عن الترابط الحميم بين سلسلة من الكلمات التى تضم - أى كل واحدة منها - نفس المعنى اللاعقلانى. وقد أطلقنا قبل ذلك على هذا التقنية التعاضدية مسمى " الرموز غير المتجانسة المتسلسلة "، حسن: ويحدث أيضاً أن العلامات Signos أى المعانى المباشرة، تتوافق أيضاً فى ذلك مع المعانى اللاعقلانية. وهذا هو الوجه أو البعد الثالث من أبعاد التوافق، ومعنى هذا أنه من الممكن أن نستخرج فى المعانى الإضافية " سلسلة " تشبه ما أوضحته فى الرموز ذات الطابع اللاعقلانى، وكان ذلك الإيضاح فى الطبعة الأولى لكتابتى " نظرية التعبير الشعري " (جريدوس ١٩٧٢ م)؛ وبهذا نجد فى بعض القصائد، أو فى بعض التجليات الشعرية سلاسل كاملة من الكلمات التى تحمل معانٍ إضافية متوافقة. وقد تولى جريجوريو سلبادور Salvador D، تبين هذا الأمر بدقة بالغة فى مقاله الذى نشر ضمن سلسلة كتب " التعليق على النصوص " ^(١١) ورغم هذا لم يتوقف لسبر الأغوار مسبقاً أو لصياغة نظرية أوجه الاختلاف وأوجه الشبه (الكبيرة) بين السلسلة ذات المعنى الإضافى والسلسلة الرمزية (الرموز غير المتجانسة المتسلسلة) التى درستها قبل ذلك فى كتابى المشار إليه. ونظراً لهذه التوافقات (غير المفاجئة) فمن الطبيعى ألا تتضمن الصفحات التى كتبها جريجوريو سلبادور الوعى بالنتيجة الشعرية المختلفة التى يتم التوصل إليها من خلال هذه التقنية أو تلك. غير أن أياً من كل هذا لا يقلل من الاقتدار والألعية التى عليها مؤلف هذا البحث، والسبب فى أننى أوردته هنا هو للمتحيص والتعريف بما نحن فى حاجة إلى إضافته إلى تعليقاته الممتازة.

لقد أشرنا إلى شىء من هذا عندما قمنا بعملية الفصل القاطع بين المعنى الإضافى وبين اللاعقلانية، وبالتالي يتم الفصل بين كل واحدة من السلسلتين؛ وسوف

نقوم فى الخطوات التالية، باستكمال المهمة محاولين أن نبين بوضوح أنه عندما تنتج السلسلة سوف نلاحظ بيداهاة وجود اختلاف جديد ومهم للغاية بين الصورتين المذكورتين.

نعرف جيداً ما يحدث فى السلسلة اللاعقلانية: أى اجتماع معنيين مختلفين - عدم التجانس. والرموز التى من هذا الصنف ليست لاعقلانية فقط بل غير متجانسة المعنى ذلك أن المعنى الأصلى فيها عبارة عن شىء مختلف جذرياً عن ذلك المعنى الذى يرتبط به بشكل غير واع؛ ولكن عندما يتعلق الأمر بالمعانى الإضافية فى سلسلة فإننا نجد أن عدم التجانس الدلالى لا يمكن أن يحدث ذلك أن هذا الصنف من عدم التجانس يتطلب أن نشير إلى كيانين، وهنا لا يوجد أكثر من كيان واحد له بعض السمات ، ألا وهو المعانى الإضافية مهما كانت درجة الكثافة التى تظهر عليها بعد الإتصال المسلسل *catenatico* (لأعتذر للقارئ عن، استخدام هذه اللفظة الدخيلة إلا أنني سوف أعود لاستخدامها نظراً لفائدتها). إذن نجد أن المعانى الإضافية تصبح غاية فى النسبية من حيث تكرارها فى السلسلة التى تدخل فيها، ومن المعروف أن كل تكرار تنجم عنه هذه النتائج. فعبارة مثل " بدور غنى، غنى، غنى، غنى، " هى أقوى من تلك " الأخرى " بدور غنى جداً " .

ورغم أن المعانى الإضافية تزداد كثافة كلما خطونا خطوات أكثر فى السلسلة فإن المعانى المباشرة *denotaciòn* تظل ولم يطرأ عليها أى تغير ذلك أن المعنى الأول هو الوحيد الذى يتكرر. كما نجد أن السلسلة الخاصة بالمعانى الإضافية لاتؤثر بالتالى على المعنى المباشر، فإذا ما جرى الحديث على سبيل المثال عن الجليد أو عن البجعات أو عن الفقاقيع فإننا لازلنا نرى واقع هذه الأشياء الذى لا يوجد إلى جواره واقع آخر، وما يتغير فقط هو درجة الحضور الخاصة بالمعانى الإضافية، فما كان أبيض أصبح شديد البياض، ومع هذا لا يمكن أن نرى أى شىء آخر قد يؤدى إلى الظن بوجود معنى مزدوج فى كل واحدة من الكلمات أو فى بعضها. إذن فالتسلسل

الخاص بالمعنى الإضافى يختلف عن التسلسل اللاعقلانى، إذ أنه، بالإضافة إلى كونه منطقياً، لا يحمل إلا معنى واحداً monosémico (وهذا فى البداية على الأقل).

وحتى نتأكد مما نقول علينا أن ننظر فى قصيدة لماتشادو بعنوان " على شاطئ نهر دويرة " وما الذى بقوله عنها خيراردو سلبادور^(١٢) حيث سأل على نقل أفكاره بأمانة، ومن حين لآخر سوف أنقل عنه ما يقول بالحرف. إن جماع القصيدة كلها نجده فى البيت الأخير (" أرض أسبانيا الجميلة ! ") فأمام هذا البيت يعيش القارئ شعوراً بالجمال، الذى يرتبط بالوفرة والغزارة " إلا أن ما نقرأه - يشير سلبادور منها - " هو عكس ذلك تماماً. البجعة، وبرج الأجراس ومنزل قديم وحيد، والصباح دافئ والأرض فقيرة، وتقوم الشمس فقط بتسخين المناخ " بعض الشيء ". لقد جاء الربيع لكنه لا يقدم لنا إلا بعض الزهور المتواضعة فقط " ثم يواصل الباحث قائلاً " ماهو الخيط intrigulis الأسلوبى للقصيدة ؟ وأى وفرة يمكن أن تكون تبريراً للفظـة " الجميلة "^(١٣) فى نهاية القصيدة ؟ اعتمد المحلل على " المعانى الإضافية " أى على تغيرات تحدث فى بعض الكلمات الحاسمة فى القصيدة، وبين لنا بجلاء المعانى الإضافية لتلك الكلمات التى تبدلت، ولا تجدها تلك الأخرى التى حلت محلها فى الصياغة المعدلة التى أتانا بها المحلل. وحتى تتبين ذلك علينا أن ننقل أولاً قصيدة أنطونيو ماتشادو ثم بعد ذلك التعديل الجديد الذى أدخله الناقد:

أطلت بجعة من أعلى برج الأجراس .

وأخذت تطوف حول البرج والمنزل القديم المنعزل

وها هى طيور السنونو تزعق وهبات الجحيم الشرشة تنتقل

من الشتاء الأبيض ذى الأمطار الثلجية والعواصف الثلجية

إنه صباح دافئ

الشمس تدفئ بعض الشيء سوريا الفقيرة .

وبمجرد أن نترك أشجار الصنوبر الخضراء
التي تبدو زرقاء ، نجد الربيع يطل من أشجار
الخور السوداء على جانبي الطريق
والنهر . يجرى نهر الدويرة هادئا وصامتا .
والحقول تبدو وأكثر من شابة ، إنها مراهرة
ولدت زهرة متواضعة بين الحشائش ،
زرقاء أو بيضاء . جمال الحقول التي لم تكد تزهر ،
والربيع المتصوف

أشجار الخور الأسود في الطريق الأبيض ، و الصفصاف على الشاطئ ،
رغوة في الجبل
أمام الامتداد الأزرق
شمس النهار ، نهار صاف .
أرض أسبانيا الجميلة !

وها هي القصيد بعد التعديل الذي أدخله عليها جريجوريو:
انتعشت البجعة وهي في أعلى برج الأجراس .
تطوف حول الميدان والمنزل القديم الوحيد
طيور السنونو تغرد . لقد مرّوا بشتاء طويل
وأمطار ثلجية وهواء بارد كأنه نفحات من جنهم .

صباح دافىء

الشمس تدفى بعض الشئء أرض سوريا الفقيرة

فبعد أشجار الحور الخضراء .

الفواحة العبير ، ربيع

يرى وهو يتفتح فى

أشجار الحور الرفيعة على الطريق

وعلى النهر . يجرى الدويرة هادئاً وصامتاً .

تبدو الحقول أكثر من شابة ، إنها مراقة

ولدت زهرة متواضعة بين الحشائش ،

بنفسجية أو بُلَيْجَاء *gualda* . جمال الحقول التى لم تكد تزهر

وربيع جميل .

أشجار البق فى الطريق الطويل ، أشجار الحور على الشاطئ

شكل الجبل

أمام الزرقة البعيدة

شمس يوم ، يوم جميل

أرض أسبانيا الجميلة !

يقول مُعلّقنا صاحب هذه الحواشي " لا شك النص بهذا الشكل الجديد يفقد بهاءه ويصبح نصاً معتاداً " لماذا ؟ ذلك أنه قد اختفت المعاني الإضافية " للبياض " و " الزرقة " التي عليها النص الأصلي، فسرعان ما نرى البياض حاضراً وليس ذلك لمجرد تكرار صفة " أبيض " ثلاث مرات بل لأن هناك بعض الألفاظ في القصيدة تنوه بهذا الشعور وهي " البجعة " و " المطر الثلجى " و " شجر الحور " (تتكرر لفظة الحور chopos مرتين = Alamo أبيض) و " رغبة " وكذلك من خلال بعض الصفات المعتادة (....) و " الصوفى " فى البيت الخامس عشر " ومن هنا " فإن وضع لفظة olmos بدلاً من chopos ولفظة silueta بدلاً من espuma يصبح عملية غير مناسبة بالمرّة " . " ولا شك أن هناك شحنة دلالية تدل على البياض سوف نرى بعد ذلك إلى أين هي ذاهبة ؛ إذ قبل ذلك " علينا أن نشير إلى اللون الآخر وهو الأزرق ذلك أن أهميته الأسلوبية تبرز لنا بوضوح عمليات الإحلال التي قمنا بها " أشجار صنوبر خضراء " لكنها " تكاد تكون زرقاء " " البجعة تخفف لونها الأبيض بزرقة السماء " ولهذا فإن القائم بالتبديل الممكن، ربط البجعة فى " الأمر الذى يقضى على المعنى الإضافى، وهذا ما يحدث مع المصطلح " ميدان " حيث حلّ محلّ " البرج " أى أن خلفية طيران السنونو هي خلفية حضرية وليس السماوية، أما الشمس فى البيت السادس فهي تنير سماء ورد ذكرها مرتين، وهذه الشمس التى سوف تنير القصيدة تعود للظهور ساطعة (...) فى البيت قبل الأخير حيث نجد المفتاح الغنائى الحقيقى للنص وقد تم إبرازه من خلال آخر عملية إحلال يقوم بها إذ وضع لفظة جميل bello وكان صاف claro، غير أن هذه الصفة الأخيرة هي الكلمة المفتاح أو الكلمة المحورية التى تربط القصيدة بكاملها بذلك البيت العادى المنعزل وغير المعبر وهو البيت الأخير وبالتالي اكسبته معنى قوياً ومقنعاً "

ففى لفظة claro صاف تتلاقى وتختلط كل الألوان البيضاء والزرقاء وكل ما هو يوم صاف = يوم صاف للغاية. وربما لم تكن هذه الصفة تحمل قبل ذلك تلك الشحنة الضخمة فى اللغة القشتالية " . " كما أن لها خصوصية نقل تعبيريتها القوية

إلى ما بعدها فى الخطاب الشعرى على أساس أنه فى هذه الجملة مرادفاً لها: أى أن لفظة " جميلة " تصبح بذلك أكثر عمقاً فى معناها . وفى قصيدة تشير إلى التقليل فى جوانب كثيرة ماهى الوفرة التى يمكن أن تكون لتبرير صفة " جميلة " فى نهاية القصيدة ؟ إنها الوفرة فى الصفاء طبقاً لتحليل القصيدة، " أرض أسبانيا الجميلة ! " " ها نحن نرى أن علامة التعجب والحماس المستهلكة أخذت تسترد فعاليتها وحسمها: سبب جمالها الصفاء.

نتوقف هنا عن المزيد من الحديث عن تحليل جريجوريو سلبادور؛ ونقول بأن التقنية المستخدمة فى هذا التحليل الدقيق هى - ظاهرياً - نفسها التى استخدمتها - على ما أعتقد - عام ١٩٥٢م لتحليل القصيدة رقم ٣٢ لأنطونيو ما تشادو، وكذلك لتحليل قصائد أخرى له مشابهة، وهناك أوضحت أنا أيضاً - وأظن أن ذلك قد حدث لأول مرة - المبالغة التى نراها فى المعانى الهامشية عند تكرارها، رغم أن ذلك يتم بشكل غير ظاهرى، وقمت فى الوقت ذاته بإبراز عملية العدوى الدلالية التى يمكن أن تتعرض لها تلك المعانى فى ظل تلك الظروف أو أن يحدث ذلك لفعالية تقنية الإحلال, conmutaciones. (رغم أنني لم أطلق عليها هذه التسمية). وإذا ما تناولنا قصيدة " على شاطئ نهر بويره " نجد أن ما يتكرر هو المعانى الإضافية، أما فى القصيدة رقم ٣٢ (وفى قصائد أخرى كثيرة معاصرة سواء لما تشادو أو غيره من الشعراء) فهى معانى لا عقلانية. وقد تحدثنا قبل ذلك عن النتائج المترتبة على ذلك فى كل حالة، فعلى أساس المعانى اللاعقلانية فى القصيدة رقم ٣٢ نلاحظ ظهور معنى رمزى غير متجانس: حيث يشير من ناحية إلى مشهد عام و من ناحية أخرى يشير إلى شىء مناقض، ألا وهو الموت. أما فى قصيدة " على شاطئ نهر بويره " يطل علينا معنى له دلالة واحدة monosémico . فما كان " صافياً " claro أصبح " شديد الصفاء " clarísimo مثلما أوضح لنا جريجوريو سلبادور. وهنا علينا ألا نشعر بالبلبله عندما نقرأ تعليق هذا الناقد بأن عبارة " أرض أسبانيا الجميلة " تعنى " أنها جميلة لصفائها "، والسبب هو أن الشىء - نقول نحن الآن - لازال واحداً وهو الصفاء وقد

إكتسب قوة قصوى ومنه نجد الجمال مجرد صفة من الصفات. نحن إذن لم نخرج عن هذا الشيء: ونحن بالتالى أمام معنى إضافى، فالصفاء بقوته وكثافته يصبح جميلا ويتخذ صفة أنه غاية فى الجمال. إذن لا نجد معانى غير متجانسة رغم أنه قد يوجد تغير فى البعد اللغوى العادى هذه القصيدة، وأى قصيدة أخرى [طبقاً للنظرية التى طرحتها فى كتابى " نظرية التعبير الشعري] وهو ما أطلقت عليه فى ذلك الكتاب مصطلح " استبدال " *sustituciones*، فعلى سبيل المثال نجد أن لفظة " جميلة " قد تغير! معناها بشكل يختلف عما هو موجود فى القاموس (ولهذا فهى شعرية) غير أن هناك فرقاً بين أن تكون هناك تغيرات دلالية وبين أن هذه التغيرات الدلالية قد تكون متمثلة فى أن كلمة تشير إلى شيئين مختلفين.

عندما نتأمل المقطع الأخير *estrofa* فى القصيدة يجب أن نضع فى الاعتبار أمراً لم يشر إليه جريجور سلبادور رغم أهميته الشديدة: إنه الشعور (هو رمزى فى هذه المرة) بالحماس الذى يتولد عند القارئ، وهو ما أطلقت عليه فى كتابى نظرية التعبير الشعري " المناسبة التعبيرية *diamantino expresivo* (١٣) : فلما كان هذا المقطع شديد الدينامية فإنه يلفنا فى متعة عظيمة هى عبارة عن التأثير الجوهري للقصيدة بأكملها. ونتساءل ما هو مغزى هذه الدينامية ؟ إننا إذا ما وضعنا فى الحساب تلك القواعد التى عنيتُ بها فى الصفحات التى ألفتها فإننا سوف نستخلص أن مرد الدينامية هنا هو: أولاً: النغمة التعجبية، ثانياً: تراكم الأسماء، ثالثاً: إلغاء الفعل (فى ارتباط بالنغمة التعجبية) رابعاً: وفوق هذا التجلى *climax* الصاعد الذى هو أكثر العناصر فعالية فى هذا المقام. وهنا نجد أن الشاعر لا يقتصر دوره فقط على التنويه بأن أسبانيا جميلة لصفاتها بل يوضح لنا ويُسعرنا بالمشاعر الغامرة التى يحدثها فيه هذا الوضع.

– خليط فى قصيدة من علامات إضافية

وعلامات رمزية. علامات الإيحاء . اللاعقلانية فى خدمة المعنى الإضافى

نتناول الآن موضوعاً آخرأً ألا وهو وجود علامة *signo* فى قصيدة " على ضفاف نهر الدويرة "، ضمن تلك المتعلقة بالمعانى الإضافية *Connotativas*، لكنها لا تحمل هذه السمة: إنها صفة " صوفى " ("ربيع صوفى"). وأقول إن ليس لها بعد يتعلق بالمعانى الإضافية ذلك أن ما هو صوفى لا يحمل معنى إضافياً هو " البياض " بل " النقاء "، وهذ النقاء هو الذى يأخذ بيدنا بشكل لا واعى إلى شىء مختلف عنه، أى يحملنا إلى تلك الفكرة المتعلقة " بالبياض " التى تحدثت عنها. ومن هنا فإن الانتقال من الصفة المؤنثة صوفية *mistica* إلى البعد اللونى المشار إليه لا يمكن أن يكون جزءاً من المعانى الإضافية، وذلك أنها صفة بعيدة تماماً، بل هو من المعانى اللاعقلانية. وهنا ندرك فى هذه الحالة (وفى حالات أخرى غيرها كثيرة) وجود بعد فيه معانى إضافية تتحد بمعنى آخر أو بمعانى أخرى ذات طبيعة لا عقلانية؛ وسوف أتحدث بعد لحظات عن الاتجاه الذى يأخذه هذا النوع من التعاون، إذ قبل أن أقوم بهذا أود الإشارة إلى هذا التعاون وكذلك الشبه القائم بين كلا نمطى المعنى الهامشى، يؤكدان جدوى العثور على مصطلح يشملهما معاً؛ وأقترح أن يكون هذا المصطلح " علامات الإيحاء *Signos de sugestion* وهو مصطلح إستخدمته فى بحث آخر لى^(١٤). إذن نجد أن " علامات الإيحاء يمكن أن تكون " عقلانية " و " معانى إضافية " لكنها أيضاً غير " عقلانية " وبالتالي فهى عناصر " لاعقلانية " وهنا نقول بأن القصيدة، أو جزء منها، مبنية من " علامات الإيحاء " عندما تتواكب معها " معانى إضافية " و " لاعقلانية " طالما أن كلا الصنفين يسيران فى نفس الواجهة الدلالية. وإذا ما إختلطا بهذا الشكل فكلاهما موحيان " *sugestionadores* " (ليسمح لى القارئ باستخدام هذا المصطلح) وهنا يمكن للاعقلانية أن تكون فى خدمة المعنى الإضافى أو على العكس من ذلك. أريد إن أقول أن المعانى اللاعقلانية – فى إطار السلسلة التى تُدرج

فيها - تكتسب، من حيث سلسلتها، وظيفة معنى إضافي في نهاية المطاف، أى تصبح معنى واحد و "عقلانية"، وقد يحدث العكس حيث تكتسب المعانى الإضافية - ربما ذات بنفس الطريقة - وظيفة لاعقلانية (وبالتالي ازواج المعنى) في نهاية الأمر. وأول هذين الصنفين هو ما نراه في قصيدة " على ضفاف نهر دويرة " حيث التداعى اللاعقلانى " صوفية - بياض " يتعاون فى إطار وظيفة المعنى الإضافى فى القصيدة ويدفع بباقي العناصر اللاحقة إلى اتخاذ المعنى الواحد والعقلانى فى باقى القصيدة وهذا ما بينته فى السطور السابقة.

المعنى الإضافى فى خدمة اللاعقلانية.

هنا نجد الحالة المناقضة السابقة واضحة للعيان فى قصيدة فيرلين التى قمنا بتحليلها فى الفصل السادس من هذا الكتاب، كذلك نجد الشئ نفسه فى قصيدة للوركا بعنوان " خوان رامون خيمنث " (ديوان: ثلاثة صور نصفية مع ظلال).

فى الأبيض اللانهاى،

ثلج، وناردين وملاحة،

فقد خياله

يسير اللون الأبيض

على بساط أخرس

من ريش حمامة.

بدون عيون، أو هيئة،

ثابت يعانى حلما .
لكنه يرتعش من الداخل .

فى الأبيض اللا نهائى ،
باله من جرح نقى وطويل
ترك خياله |

فى الأبيض اللا نهائى .
ثلج وناردين وملاحة .

لا شك أن الوظيفة التى تؤديها بعض الكلمات الأساسية فى هذه القصيدة الجميلة هى المعنى الإضافى البياض . هناك جليد وناردين وملاحة وحمامة ، ووظيفتها الرئيسية هى أن تثير فىنا الشعور بهذا اللون (وقد استخدمت الظرف - *principalemente* - الرئيسية - فى التأكيد الذى سقته ذلك أنه هناك معان أخرى ، بالإضافة إلى ذلك المعنى الإضافى الكثير الأهمية ، وهى فى هذا النص " ناردين " التى تحمل معنى إضافياً آخر هو " التعبير " و ملاحة " التى تحمل الطعم ، " ثلج " الذى يحمل البرودة - الانفعالية - بل ذات طبيعة مختلفة - وهذا ما سوف أشير إليه فيما بعد - أريد أن أشير فى عجالة إلى أننا أمام سمة راديكالية فى الشعر بخاصة وفى الفن بعامه ، ألا وهى اللاعملية التى هى جوهر العالم الجمالى : فالشكل الشعري يتولى فصل كافة المعانى اللاعقلانية أو الإضافية التى يقدر عليها ، إلى ما هو أبعد من القيمة النفعية للمضامين ، إن قرض الشعر هو تأكيد حرية الإنسان إزاء عبودية النفعية العقلانية).

وعندما نتأمل البياض الذى يستغرق هذه القصيدة الموجزة، نجد أنه عندما يكون ذلك الذى تم تكثيفه من خلال التسلسل، فإنه لا يقوم على كيانه هو، أى أنه ليس غاية فى حد ذاته، فوظيفته إحداث نقلة وهو يتبع اللاعقلانية^(١٥)، وإذا ما قام لوركا بذكر وقائع ذات لون أبيض فذلك لكى ينقل لنا مفهوم النقاء؛ إذن نجد أن ما هو أبيض فى القصيدة محل الذكر هو فى حقيقة الأمر رمز للنقاء الذى عليه " الشعار النقى " الذى هو خوان رامون خيمينث فى المرحلة الثانية. وإذا ما كان الأبيض يظهر " شديد البياض " blanquísimo بعد هذا التكرار المتسلسل، فذلك لأن ما هو نقى يريد أن يتبدى أيضاً فى صيغة فيها مبالغة: نقى جدا ، Purísimo

لست فى حاجة إلى إيضاح أن الانتقال من " الأبيض " إلى " النقى " هو عملية لا عقلانية (مثلما كان، ولفس الأسباب، فى " أقفز إلى كيان آخر " أى الانتقال المعاكس من نقى إلى أبيض فى البيت " وربيع صوفى " من قصيدة " على ضفاف نهر دويرة " لأنطونيو ماتشادو.

غير أن القصيدة لا زالت شديدة التعقيد، فما هو أبيض لا يمثل فيها من حيث المعانى الإضافية فقط: إذ نجده أيضاً بالمعنى المباشر denotativo، إذ يشير البيت الرابع إلى " اللون الأبيض " بشكل مباشر. وهذا النوع من الخلط بين المتناقضات شائع فى السلاسل الموحية sugestionadores، وكذلك فى حالات المعنى الإضافى، عنه فى الحالات اللاعقلانية. ها نحن نرى وجه شبه آخر - وهو الربع - بين كلتا الظاهرتين، ألا وهو إمكانية أن نعبر بشكل لا عقلانى، من خلال " سلسلة " أو بالمعنى الإضافى فيها، عن مفهوم بعينه يظهر هو الآخر بشكل مختلف: على أنه معنى مباشر denotación؛ ففى قصيدة " على ضفاف نهر دويرة " نجد أن البياض هو المعنى الإضافى للفظ " بجعة " ، " فقاقيع " و " مطر ثلجى " إلخ وهو يظهر فى القصيدة على أنه المعنى الحقيقى ألا وهو صفة " أبيض ". كما أن التحليل الذى قمتُ به لقصيدة أنطونيو ماتشادو " المسافر El viajero فى كتابى " نظرية التعبير الشعري " أوضح، على ما أعتقد، عن شيئاً مشابهاً إلا أن ذلك كان من خلال منظور أوسع،

ذلك أن مؤلف هذه القصيدة خلط المعانى الإضافية والمعانى اللاعقلانية والمعانى الأصلية ذات التماثل الدلالى فيما بينها . إلام ترجع ظاهرة الدمج أو الخلط هذه ؟ إن تفسير ذلك بسيط، فما يبحثه التسلسل الموحى، سواء من هذا الصنف أو ذاك هو غايتان: أولاً: المبالغة فى المعنى، ولنلاحظ أن هذه الغاية لا تتطلب أى نوع من " التهميش " حتى تحدث بل تتطلب " التكرار "، وإذا ما تولّت السلاسل الموحية تكثيف المعانى الهامشية التى تتضمنها فليس مردّ ذلك إلى هامشية تلك المعانى بل هو التكرار الناجم عن هذه التقنية؛ ومن هنا فإنه لكى تتأتى ظاهرة المبالغة فليس هناك فرق بين أن يكون للمضمون المكرر طبيعة المعنى الإضافى أو اللاعقلانى أو حتى طبيعة المعنى الأصلى. ثانياً: من الواضح أن التسلسل الموحى هو عبارة عن تنويه بمعنى دون الإفصاح عنه مباشرة. غير أن المعنى فى حالة المعنى المباشر denotacion يتم التعبير عنه، وهنا نتساءل: مالذى يطرأ على المعنى الأصلى فى حالة ما كان جزءاً من سلسلة - مثل الحالة التى بين أيدينا - بها معانى إضافية أو لا عقلانية ؟ فى هذه الحالة نجد أن المعنى الأصلى يقوم بخدمة باقى المصطلحات المسلسلة كمشارك فعال فى عملية التكرار المشتركة. إذن نجد أن هذه الخدمة عبارة عن الإسهام فى عملية تعظيم المعنى المتكرر، ولما كان هذا هامشياً فى كافة حلقات السلسلة أو فى معظمها يتضح بجلاء أن العنصر المتعلق بالمعنى الأصلية، أو العناصر، تساعد فى دعم وتقوية الهامشية الدلالية لباقى مفردات السلسلة مثمناً تفعل هذه العناصر فيما بينها . وإيجازاً للقول ليس هناك أى فرق فيما يتعلق بوظيفته وفعاليته فى إطار السلسلة، أى بين المصطلحات الخاصة بالمعنى الأصلى وبين تلك التى أطلقنا عليها بالمصطلحات الموحية sugestionadores ومن هنا فمن الطبيعى الجمع بينهما فى العديد من القصائد .

أعقد أن كل ماقلناه صحيح على أية حال ويصبح أكثر بدهاة عندما يستكن المعنى الإضافى فى كلمة أو عبارة هى فى حد ذاتها " بريئة " تماماً من المعنى الإضافى أو اللاعقلانى، وهذا مانراه - على سبيل المثال، فى قصيدة أنطونيو

ماتشادو بعنوان " المسافر " (١٦) حيث نجد أنه رغم أن العبارة النهائية " صمّتنا جميعاً " تخلو من تداعيات " متقشّفة " من أى نوع - ليسمح لى القارئ باستخدام هذا الاصطلاح فيما يتعلق بفكرة " الزمن فإنها - أى هذه العبارة - تراث ذلك المعنى الخاص بالعلامات signos اللاعقلانية منها والمعانى الأصلية وهى التى تسبقها فى صورة سلسلة. ورغم هذا الخلط فإن فكرة الزمنية التى تشع من العبارة التى نتحدث عنها - فى إطار السياق التى هى فيه - تصبح مُحسّنة، وتتبدى وكأنها من ذلك النوع اللاعقلانى. ويحدث نفس الشيء فى قصيدة " على ضفاف نهر دويرة " لكن الأمر يختلف فى أنه يتعلق هنا بالمعنى الإضافى. ويلاحظ أن معنى الصفاء الذى يستكن فى صفة " جميلة " فى آخر بيت فى القصيدة (جميلة أرض أسبانيا !) هامشى من ذلك الصنف الإضافى رغم أن الصفاء كان معنى أصلياً فى البيت السابق على ذلك المذكور (يوم صاف) .

وبعد هذه الوقفة يمكننا العودة إلى قصيدة لوركا، ذلك أننا لم ننته من تحليلها بعد. وهنا ندرك أن القصيدة تتضمن كلمات أخرى مرتبطة بشكل سرى بتلك التى تحمل البياض كمعنى إضافى، لكنها لا تمنحنا هذه المرة أحاسيس تتعلق بالألوان: " اللانهائى " (الأبيض) " سجادة خرساء " " ريش حمامة " " بدون عيون " " أو هيئة " بلا حراك " وهنا نتساءل: لماذا نشعر بأن تلك العبارات وكأنها على علاقة بالعبارات الأخرى التى تعبر عن الألوان ؟ لابد أن هناك معنى إضافياً مشتركاً بينهما جميعاً، الأمر الذى يبرر الانطباع الذى لدينا، لكن ماهو ؟ لنر. لا شك ان صمت أو خرس السجادة وريش الحمام تنوهان " عقلانياً " (معنى إضافى) بغيبة الصوت، فعدم حراك الشاعر الممدوح وعدم وجود هيئة له يبرزان أيضاً عدم وجود الحركة، أضف إلى ما سبق أن عبارة " بدون عيون " تشير إلى فقدان الرؤية، ولفظة " لا نهائى " (البياض) تشير إلى غيبة التنوعات؛ والأمر فى كل الأحوال يعبر عن غيبة شىء: أى أنه يقلص فى نهاية المطاف إلى غيبة اللون. من البدهى إذن أننا نواجه فى كل هذه الحالات تلك المعانى الإضافية وهذه - ومعها أيضاً تلك اللونية التى أشرنا إليها -

تتسم بأنها رمزية وتتبع اللاعقلانية؛ فما يتم التعبير عنه (المعبر عنه الرمزي) من خلال غيبة اللون الذي هو المعنى الإضافي، هو جوهر شعر خوان رامون خيمينث في مرحلته الثانية وقد تمكن من هذا من خلال عمليات الحذف *supresiones* ذلك أن خوان رامون خيمينث لا يتغنى بالأشياء في شكلها الخارجي الواقعي بل بها في إطار بنية مثالية متماسكة داخلياً؛ إن الشاعر يستخلص من الأشياء شكلها الظاهري السطحي، ويتولى عملية الحذف: إنه يحذف الطنطنة اللفظية والمادية، إنه يحذف العاطفية والحنين: إنه حذف الطرفة، والألوان الزاهية الانطباعية. ها نحن الآن نفهم المعنى - الرمزي أيضاً - الخاص بذلك المعنى الإضافي الذي هو " البرودة " الذي جاء إلينا من خلال لفظة " جليد " : إنه نفى مساو لما سبق أن عرضناه بالنسبة للحالة السابقة أى فقدان أو غيبة الحرارة: فهي من الداخل " ترتعش من الداخل "، من الواضح إذن أن لوركا لا يسم الشاعر الذي تغنى به بعدم الحساسية العاطفية: إن خوان رامون " يعانى " لكنه يحاول عدم إظهار ذلك، وبالتالي يصبح كل شيء داخلي: الارتعاشة والمعاناة.

إن غياب شيء مختلف أو حذفه على التوالي في قصيدة لوركا يمثل بشكل عقلاني (المعبر عنه الرمزي) غيبة أو حذفاً في شعر خوان رامون، لبعض العناصر التي كانت قائمة فيها. وليس الأمر هو أن لوركا عندما يمثل بعض العناصر على أنها محذوفة، يعمل على التتويه إلى عنصر، أى إلى عنصر واحد، كان قد اقتطعه خوان رامون من شعريته *poética* (على سبيل المثال: " بدون عيون " إلغاء للون على سبيل المثال، " دون هيئة " - كذلك " تلج " فى المعنى الإضافي الثانى = إلغاء للعاطفية؛ " سجادة خرساء " = إلغاء الطرفة إلخ) ليس هذا، أن ما نعيشه هو أن عملية التقليل - فى قصيدة لوركا - إنما تعبر بشكل لاعقلاني، وبالتحديد، انفعالي، عن جماع الأمر ودون الدخول فى تحليلات تفصيلية (فهذه سمة من سمات المجاز وليس من سمات الرمز. انظر الفصل الرابع من هذا الكتاب)؛ إنها عملية تقليل (B) من نمط مختلف: وهو الذى قام الشاعر بتنفيذه فى أشعاره التى تنسب إلى المرحلة الثانية لإنتاجه.

واختصاراً للقول نجد أنفسنا أمام ظاهرة معاكسة لما سبق أن ناقشناه معاً،
 ففى قصيدة " على ضفاف نهر دويره " نلاحظ أن اللاعقلانية فى صفة " صوفى "
 (" وريبع صوفى ") كانت قد وضعت نفسها لخدمة المعنى الإضافى العام للقصيدة،
 وبذلك تتولى وظيفة المعنى الإضافى فى هذه الحالة. وفى قصيدة لوركا التى بين أيدينا
 نجد أن منظومة المعانى الإضافية تتبع اللاعقلانية الرمزية - وهذا هو الفرق - التى
 تتألف منها القصيدة.

غموض الرمز وعدم غموض المعانى الإضافية :

نتنقل الآن إلى النقطة الأكثر أهمية من المنظور الجمالى والتى تشكل العلامة
 الفاصلة بين المعنى الإضافى واللاعقلانية، إننى أقصد التأثير الشديد الاختلاف
 الناجم عن كل واحد من هذين النمطين فى نفس القارئ. وأفضل طريقة لذلك هو أن
 نسبر أغوار الموضوع من خلال قصائد تجمع بين المعانى الإضافية وبين الرموز ذلك أن
 هذا الاختلاف سوف يتضح معالمة بسرعة شديدة.

لنعد من جديد إلى قصيدة فيرلين التى ذكرناها قبل صفحات قليلة " L, heure
 du berger " إذ سنجد فيها معنى إضافياً فى المقطع الأول *estrofa*، كما نجد معنى
 إضافياً أيضاً فى باقى الأبيات ولكن بدرجة أقل شفافية كما سأشير إلى ذلك.
 هذه المنظومة المكونة من المعانى الإضافية تتبع اللاعقلانية، أى الرمز الذى نجده فى
 العبارة الأخيرة (" وهذه هى الليلة ") لنقم بإضفاء المزيد من التحليل فى هذا
 المقام؛ فالأمر هو حلول المساء أى بداية الليل ثم حلول الظلام فكافة كلمات القصيدة
 تحمل المعنى الإضافى بشكل متنام " الرؤية الضعيفة " و " الظل " و " حلول الليل "
Rouge " " brumeux horizon " " brouillard " la prairie s'endort Fumeuse", lune à "
"les Fleus des eaux referment leur corolas" specters incertains" " San bruit " "
 l'air lonoir lailes sourdes، ويحدث هذا فى تلك الألفاظ التى تحمل معانى أصلية

تنوّه بأفكار مناقضة لهذه المعانى الإضافية: هناك تلك المتعلقة بالبعد الصوفى
 (la grenouille crie) والحركة " circule un " Vers les buissons errent les lucioles
 " Frisson والاستيقاظ (les chats - haunts s'aveillent) واللون الأبيض Venus
 emerge)، نجد أن الخطاب الشعري هو فى الأساس - حتى هذه اللحظة - عبارة
 عن تسلسل من المعانى الإضافية، غير أن هذه السلسلة تخضع بشكل منفصل
 للاعقلانية فى الجملة النهائية (وهذه هى الليلة) ويختلف شكل الخضوع عن ذلك
 الذى شهدناه فى قصيدة لوركا عن خوان رامون خيمينث. ففى تلك القصيدة نجد أن
 ذلك النوع من الخدمة كان ينشأ مع بداية السلسلة: كانت رموزاً تبدأ من المعانى
 الإضافية، أما فى قصيدة فيرلين فيمكن القول إن ذلك يحدث فقط فى الختام اللاحق؛
 نجد أن مكونات المعانى الإضافية مجتمعة والتى تتنامى، إذ تبدأ من الظل وتنتهى
 بالظلمة، تصب الآن فى الجملة الأخيرة (وهذه هى الليلة) أى بتكثيفها فى دلالتها
 على أنها " الليل " وبالتالي تتحول إلى رمز. وهذه الليلة هى فى حقيقة الأمر تلك
 الكلمة المكتوبة أول حرف فيها بالبنط الكبير " la Nuit أى الليل المطبق والذى
 لا مخرج منه، والليل النهائى والموت، تكونت لدينا إذن سلسلة سابقة على الوعى
 " preconsciente (الليلة [= لا أرى = عندى مساحة أقل من الحياة = أنا معرض
 لخطر الموت = موت =] الانفعال بالموت فى الوعى) . نحن إذن لسنا أمام معنى إضافى
 بل أمام رمز حقيقى : فهناك انفعال " غير ملائم " لاعقلانى؛ وهناك قفزة تماثل تمت
 من خلال لفظة " جدية " إلى أخرى مختلفة تماماً وهى هذيان؛ غير أن من الواضح أنه
 قبل الوصول إلى اللفظة الحاسمة " ليلة " نلاحظ أن الإلحاح على نفس المعنى
 الإضافى الذى أخذ يدفع المزيد من الأهمية إلى المعانى الإضافية فى المقطعين
 الأخيرين للقصيدة أخذاً يصدران نوعين من التنويه الرمزي، غير أن هذه النهاية (ليلة)
 هى التى يصل فيها الرمز إلى أقصى غاية له. إن التقارب المكانى - أى فى قصيدة
 واحدة - بين الكلمات ذات المعانى الإضافية المحضة (تلك التى يضمها المقطع الأول) وبين
 الكلمات الرمزية (تلك التى نجدها فى باقى القصيدة وخاصة اللفظة الأخيرة) يمكننا
 من إحداث مقارنة بينها فيما يتعلق بتأثيرها على أحاسيسنا. فما هو الفارق فى هذا

المقام ؟ لا شك أنه الغموض. فالمعاني الإضافية فى حد ذاتها (طالما أنها لا تذهب إلى ما هو أبعد من مكانها لتصبح رمزية) ليست غامضة وذلك لأنها ذات طبيعة واعية أو أن الانفعال الناتج عنها عقلانى. وهذا ما نتأكد منه من خلال المعاني الإضافية فى المقطع الأول، التى لم تطل من خلال الرمز حتى الآن. أما الرموز فهى على العكس، بمعنى أن بها غموضاً بدهياً وذلك لأسباب متقابلة أى سبب لاعقلانيتها. إننا هنا نشعر بمعنى يتمتع علينا: إذ نعرف بوجوده وأنه مختبئ وبالتالي فهو ذو صفة " ملغّزه "، إذ نجد فى القصيدة التى بين أيدينا - بوجه خاص - لفظة " ليلة " المثقلة بإحساس عميق بالغموض الذى يضيف بظلاله على القصيدة بكاملها ويحولها - فجأة إلى رمز ضخم. وإذا ما قمنا بتحليل مماثل لقصيدة أنطونيو ماثشادو رقم (٩٠) التى أوردناها فى الهامش رقم (١٧) من هذا الفصل لوجدنا إنها تؤكد نفس النتائج التى توصلنا إليها، ففيها نجد الجزء الأول (أى الأبيات السبعة الأولى) تتسم بأنها أبيات تحمل معانى إضافية محضة (حيث نجد المعنى الإضافى فى بعض الكلمات، وهو فكرة الزمن) وبالتالي يظهر هذا الجزء وكأنه ليس به غموض، أما الأبيات الخمسة المتبقية فهى على العكس من ذلك أى رمزية محضة وبالتالي بها شىء من اللا فهم أو الغموض.

الهوامش

(١) انظر جيرمودي أوكام في *summa logicae* الطبعة الأولى 10 Ph.M 1951 cap.F.O Boehner، ولاحظ أن مصطلح Connotación كنت ، له معاني مختلفة (انظر خ. موبينا "المعنى الإضافي اللغويات، ١٠٧، عام ١٩٧١ - جورج مونان "المشاكل النظرية للترجمة - مدريد - طبعة جريدوس ١٩٧٧م ص ١٧٢ - ١٩٩) ولا يقتصر هذا التعدد في المعاني على الرؤية المختلفة له التي عليها المناطق وتلك التي عليها اللغويون. ويتغير معنى اللفظة بالتالي عندما ينظر إليه من زوايا مختلفة عند كل واحدة من مجموعتي المؤلفين المذكورين. انظر على سبيل المثال الفرق الواضح بين المعاني الإضافية عند لويس بلومفيلد (Language لندن - ١٩٥٥م) أو Hjelmslev مقطوعة في نظرية اللغة - جريدوس ١٩٧١م) وكذلك ما قال به كل من (Ogden y Richards (معنى المعنى. Paialos الطبعة الثانية - طبعة عام ١٩٦٤) أو عند جان كوهين (بنية اللغة الشعرية جريدوس ١٩٧٠م).

(٢) لانجد هذا الخلط عند بلومفيلد أو Hjelmslev كما يندر أن نجده عند المناطق وكذلك عند الآخرين ، المذكورة أسماؤهم في المتن، غير هناك بعض اللغويين أو بعض النقاد يقولون إطلاق تسمية المعنى الإضافي على التداخي (أيًا كان صنفه) الذي يتأتى الذهن عندما تنطق بالمعنى الحرقى لكلمة بعينها أو بمصطلح بعينه. ولاحظ أيضاً أن خوسيه أنطونيو مارتنت قد إنزلق إلى هذا اللبس في كتاب صدر مؤخراً له (سمات اللغة الشعرية - جامعة أوبيدو - ١٩٧٥م ص ١٨٩، ٢٠٥، ٤١٦ ... إلخ) عند القارئ.

(٣) أعرب عن أسفى بتقديم عبارات تقنية سوف يكون لها فيما بعد معنى متكاملًا عند القارئ في الفصل الثاني عشر. ومن خلال استخدام لفظة "الجدية" أريد القول بأن أى معادلة تنسب لمرحلة ما قبل الوعي إنما هى معادلة رياضية، أى أن $B = A$ يعنى فى مرحلة ما قبل الوعي أن A فى مجملها هى B فى مجملها.

(٤) انظر. Martinet A عناصر اللغويات العامة" باريس، Colin A - لعام ١٩٦٠ ص ٥٣.

(٥) برتراند راسل "المنطق واللغة - ١٩٩٦م ص R. ch. March ٤١ - ٥٦ انظر أيضاً مارتين ر.م. الحقيقة والمعنى Truth and Denatotion - دراسات فى نظرية علم الدلالة ١٩٥٨م ... إلخ.

(٦) فرديناند ساسير "نظرية اللغويات العامة" بونوس أيرس - طبعة لوسادا لعام ١٩٤٥م. يتولى فى ص ٢١٢ يمكن لأى كلمة أن تستوحى أية كلمات أخرى أو أى شئ قد يرتبط بها بشكل أو بآخر" إذن نجد أن عدد التداخيات، من حيث المبدأ لانهائى؛ فبينما نجد نظاماً يستوحى على الفور فكرة وجود نظام للتتابع، ولعدد محدد من العناصر، فإن مصطلحات واحدة تاتى بالتداخي فى شكل نظام محدد أو فى عدد محدد كذلك. فإذا ماربطنا مصطلحات مثل راغب بشدة، والحار بشدة، وشديد الخوف .. إلخ، فمن المستحيل علينا

أن نقول مسبقاً أى شيء عن ترتيب الكلمات التنيوية من خلال الذاكرة، أو أى شيء عن نمطية ظهورها (٢١٢).

(٦ مكرر): لا يوجد فى المعنى المضاف أى هذيان، فرغم أن الفاعل قد يضيف - فى بعض الحالات - شيئاً لما هو حرفى فإن هذا النسب قد قام به الفاعل نفسه بشكل واع، ولا يمكن له أن يبدو وكأنه يهذى، كما لا يتسم بالهذيان أى شخص آخر (القارئ على سبيل المثال) ذلك أنه سوف يبدو أن ذلك الشيء أمر محتمل أى أن يتولى شخص نسبة هذه السمات للشيء محل النظر (مثل الشيوعية وهل هى حسنة أو سيئة). ويحدث العكس إذا ما بدت هذه النسبة واضحة للفاعل ففى هذه الحالة نجد أن العلاقة الرمزية التى أقامها هكذا بين الشيء ومعناه الحرفى وبين الشيء المرموز ستبدو لدى الشخص وكأنها ذات متناقضة وبالتالي فهو غير مسئول عنها ذلك لأنه أقامها خارج دائرة ما هو عقلانى.

(٧) تحدثت فى أكثر من بحث لى عن هذا البعد المهم والقائل بأن الرموز عندما يتكرر يأخذ فى الاقتراب من الوعى حتى يستقر فيه بالكامل. إذ يبدأ إنطلاقاً من اللاعقلانية "القوية" ثم إلى اللاعقلانية "الضعيفة" ثم إلى ما هو أضعف من ذلك وأخيراً تفقد اللاعقلانية هويتها بالكامل. وهذا هو ما يحدث - على سبيل المثال فى اللاعقلانية الخاصة بالايحاء المركب "الألوان الصارخة" أو فى حالة الصورة الشعرية الإيحائية الكائنة فى اللغة الدارجة "خوانيتا مثل القطار". فقد أصبح التعبير اللاعقلانى واضحاً بالكامل أى أننا أمام ألوان حية وغير منسجمة، وخوانيتا امرأة شديدة الجاذبية.

(٨) انظر "نظرية التعبير الشعرى" الطبعة المشار إليها - الجزء الأول ص ١٥٢ - ١٥٤ وص ١٨٣ - ١٨٥.

(٩) لا بالنسبة لهذه النقطة، ونعم بالنسبة لهذه الأخرى: فعندما يفقد التعبير بعده اللاعقلانى ويصبح تعبيراً موضوعياً *denotativo* فإن ذلك يكون من خلال البعد المعجمى ومن خلال المفهوم أو المضمون غير الشعرى إذ يدخل التعبير ضمن الموروث اللغوى. ويمكن أن يحدث أمر مماثل بالنسبة للمعاني الإضافية كما رأينا، لكن ذلك لا يحدث دوماً.

(١٠) أشرح فى كتابى "السريالية والترميز" السبب فى هذا الاتجاه القوى.

(١١) لعدد من المؤلفين. مدريد - طبعة كاستاليا ١٩٧٣ "على ضفاف نهر دويرة لأنطونيو ماتشادو" ص ٢٧١ - ٢٨٤ .

(١٢) المصدر نفسه = ٢٧٨.

(١٣) نظرية التعبير الشعرى - مدريد طبعة جريدوس ١٩٧٠م الجزء الأول ص ٢٣٧ - ٣٦٠.

(١٤) أطلقت فى كتابى ذاك مسمى "الدينامية التعبيرية" على تلك القدرة التى يتوفر عليها نص بعينه فى إجبارنا على قراءة سريعة أو بطيئة، فإذا ما كانت الأولى، فإن الدينامية سوف تكون إيجابية، أما إذا كانت الثانية فالدينامية سلبية. وتأتى بالدينامية الإيحائية كل من الأفعال الرئيسية والأسماء وأبيات الشعر أو العبارات الموجزة وخاصة كلمة الختام فى صعودها. أما الدينامية السلبية فهى من سمات أبيات الشعر أو العبارات المطولة والظروف، والجمل التابعة والصفات والتكرار وكذا كلمة الخيام فى هبوطها. غير أن الأمر ليس له علاقة بالإيقاع.

(١٥) نظرية التعبير الشعرى - مدريد - ١٩٧٠م الجزء الأول ص ٢٢٠ والهامش رقم ١١ فى نفس

(١٦) رأينا شيئاً مشابهاً في قصيدة لفرلين في الفصل السادس من هذا الكتاب. ويمكننا أن نرى أمراً مماثلاً في القصيدة رقم ٩٠ لأنطونيو ماتشادو:

لا زالت الأشجار تحتفظ
بقممها خضراء،
لكنها الخضرة الذابلة
لليانع الذابل

مياه النافورة
على الحجر الغليظ
والمغطاة بالأخضر
تنزلق صامتة.

تنتزع الرياح بعض
الأوراق الصفراء.
رياح المساء
على الأرض الظليلة!

(١٧) ها هي القصيدة:-

في الصالة الأسرية، الظليلة
وبيننا، الأخ العزيز
الذي رأيناه يرحل نحو بلاد بعيدة
في حلم الصبا ذات يوم صاف
اليوم صدغاه فضيان،

وله خصلة شعر رمادية على الجبهة الضيقة ،
أما القلق البارد لنظرانه
فيعكس أن لا تكاد هناك روح .

تسقط أوراق قمم الأشجار فى الخريف
فى تلك الحديقة الكثيرة والعجوز ،
المساء ، خلف الزجاج المبتل
يتزين ، وكذا فى عمق المرأة .

وجه الأخ يضىء
برقة ، فهل ذلك صحوة
ذهبية فى ذلك المساء الآخذ فى الزوال ؟
أم هل هى رغبة فى حياة جديدة من خلال زمن جديد ؟

هل سيندم على الشباب الضائع ؟
الذاتية المسكينة ، ها هى قد ماتت بعيدا .
فهل يخشى الشباب الأبيض الذى لا مثيل له
أن عليه أن يغنى على بابها ؟

فهل تبسم للشمس الذهبية
فى أرض حلم لم يتم العنور عليه ،
وهل ترى مركبه وهى تشق عباب البحر انصاخب ،
ذات الرياح والضوء تلك الشمعة البيضاء المتفخخة ؟

لقد رأى أوراق الخريف

الصفراء وهى تدور، ورأى
أغصان الأوكالبتوس ذات الرائحة، وحقول الورد
التي تفصح لنا من جديد عن ورودها البيضاء ...

وهذا الألم الأمثل أو غير الواصل
فى رعشة دمعة ويوقفها
وبقايا نفاق رجولى
ينطبع على السحنة الشاحبة

لوحه جادة على الحائط ٭ تزيد
من وضوحه . أما نحن فنشرد .
تضرب دقات الساعة تيك تاك
فى حزن المنزل ، نصمت جميعا .

الفصل العاشر

تصنيف اللاعقلانية حسب أصولها

الجدور التاريخية للاعقلانية

يمكن تصنيف اللاعقلانية حسب أصولها، وبالتالي هناك صنفان محددان للغاية ومختلفان: أحدهما تاريخي أما الآخر فهو متعلق بفترة زمنية معينة *sicronic*، ولنبدأ بالصنف التاريخي (التعاقبي) *diacrónico*، فالتاريخ الذي مرت به كلمة ما، أي كونها - سابقا - جزءاً من سياقات ممكنة، أحياناً ما نجده إمكانياتها الحالية في التداعي اللاعقلاني - لنأخذ مثلاً بداية قصيدة للوركا بعنوان " ضيق وليل " *Malestar y noche* ورؤار.

في أشجارك المعتمدة .

ليلة ذات سماء متعلّمة

وهواء فيه تأتأة

ثلاثة سكارى يخلدّون

حركاتهم بالنبیذ والحداد .

ونجوم الرصاص تدور

على قدم .

وَرَّوَار

فى أشدجارك المعتمة

أنا فى حاجة إلى تحليل هذا الجزء من القصيدة بشيء من العناية قبل الدخول فى مناقشة القضية التى تهمنا، فكل شيء فيها لاعقلانى رمزى. فضمير المفرد المخاطب " أنت " الذى يظهر هنا (أشجارك) هو ناتج عن إضفاء الموضوعية على " الأنا " الخاص بالشاعر: " أشجارك " وبالتالي تعنى العبارة " أشجارى " أى أشجار الرأوى الشعرى، لكنها تحمل بشكل لطيف - إضافة إلى ذلك - صفة الملكية ذات المعنى العام " أشجارى المعتمة مثلما هو الحال بالنسبة لكل إنسان " وهنا يبدأ الترميز فى تلك العتمة الشعرية. إذن ماذا يعنى هذا من الناحية اللاعقلانية ؟ إنها العتمة التى عليها روحنا، والظلمة التى عليها جھلنا بالحياة ومصيرها لاحقاً. ويتولى البيت الثانى مدّ رمز الظلمة:

ليلة ذات سماء متعلّثمة

وهواء فيه تأتأة

الأشجار معتمة، وإذا ما كان هناك إتّساق فالمشهد الموصوف هو مشهد ليلى. وهنا نجد أن المعنى الذى عليه الليلة هنا لن يختلف عن ذلك الذى عليه العتمة السابقة، فمنها قد أصابته العدوى، وهنا نجد أن لوركا يسير فى ممارسة أخرى متنامية وقوية فى الشعر منذ المدرسة الرومانسية، ألا وهى تعضيد المناخ من خلال الشخصية personaje أو من خلال عنصر من الموضوع مُدرّج فيه: ذلك أن نسبة روحا معتمة يتوافق معها مناخ ليلى: وهنا تطل علينا من جديد ظاهرة " التراسل " correspondencia، ولما كانت هذه الليلة " متعلّثمة " وهواؤها " يتأتّى " فهى مرتبطة بعدم المعرفة الإنسانية. التعلثم والتأتأة - فى إطار لاعقلانى قوى - تعنيان أن الأشياء تقصح لنا عن نفسها

(السماء و الهواء) بطريقة متقطعة. إن من يعانون التعلثم والتأتأة هم نحن، وهذه فكرة تسهم في ظهور رمز آخر ألا وهو السكاري؛ فهؤلاء الناس يعبرون عن الواقع ولكن بشكل فيه تقطع وتعلثم، حيث إنهم يجدون أنفسهم فيه - أى الواقع - تائهون ولا يعرفون الوجهة التي يجب أن يسيروا فيها، والأمر هو أن الأنا الخاص بالشاعر الممثل في السكاري هو الأنا العام للإنسان الذي دائماً ما جهل (ومن هنا استخدام فعل " يخلد ") ويجعل بشكل غامض معنى الأشياء. وهنا يمكننا أن ندخل لمناقشة الأمر الذي يهمنا: لماذا هنا ثلاثة من السكاري فقط ؟ ولم لم يكونوا أربعة أو خمسة أو اثنين أو ثمانية ؟ إن كل شيء في الشعر له مغزاه (وغالباً ما لا يكون واحداً بل هناك أكثر من واحد في آن معا)، فهل من الناحية الشعرية يمكن ذكر ثلاثة من السكاري أو عدد آخر في نص لوركا ؟ علينا أن نسجل في بداية الأمر ملاحظة، وهى أن الصفة العددية " ثلاثة " تكتسب في القصيدة تداعيات asociación تتسم بالأهمية تقتقر إليها الصفات العددية الأخرى؛ ولما كانت الغاية من وراء ذكر ثلاثة سكاري فقط التنويه (ولو من بعيد كما قلنا) بالأنا الكوني للشاعر أى الأنا الذى يمتد trasciende حتى يصبح الناس كلهم، فمن المناسب استخدام عدد قد يتناسب مع هذه الغاية المتعالية Tracendentali Zación ولئر الآن السبب الذى من أجله يتولى الرقم ثلاثة الوفاء بهذا الهدف كنت قد أشرت في كتابي " نظرية التعبير الشعرى " إلى أن الكلمات تحتفظ بالمعنى المنطقى الذى كان لها فى سياقات أخرى، من حيث هو معنى لاعقلانى، والشرط هو أن تكون هذه السياقات معروفة بدرجة كافية. وبطريقة حدسية يستخدم الشاعر فى عمله التراب الدلالى الذى " اتسخت " به كلمات اللغة مع مرور الزمن، والذى لم أكن أعرفه عندما فكرت فى الأمر من هذا المنظور هو كثرتة وشيوعه، ومن هنا نجد لفظة ثلاثة التى أتى بها لوركا. فهناك العديد من النصوص التى ترجع إلى القرون الوسطى استخدمت العدد ثلاثة كتنويه بالثالوث المقدس فى العالم المسيحى، وإذا ما قمنا بعملية إحصائية له فى الكوميديا الإلهية فى أجزائها الثلاثة لوجدنا (٩٩) أغنية (٩ = ٣×٣ ، ٩ = ٣×٣) إضافة إلى المقدمة وكلها موزعة على ثلاث وثلاثين أغنية (٣٣ = عدنان متجاوران كل منها ثلاثة) وهناك الشخصيات الثلاثة،

ولا تقتصر العملية فقط على الشخصيات، فعلى سبيل المثال نجد في الأغنية الثالثة، وهي " الجحيم "، " إمبراطور المملكة الألهية " له ثلاثة وجوه (" vidi tre Facce la sue testa ") وتحت كل واحد منها جناحان كبيران، (إجمالاً هناك $6 = 3 \times 2$) وتتولد عنها ثلاثة: كاسيو وبروتو وجوادم إسكاريوتي.

لماذا نواصل ؟ نجد العصور الوسطى تفصح لنا عن هذا الملمح في كافة تجلياتها، وهنا نجد أن ما يقي له من هذا البعد الميتافيزيقي واللاهوتي بقية أو طعماً للاعقلانيا متعالياً *transcendental*، حيث تولى لوركا تنشيطه بفعالية واضحة في قصيدته " كدر وليل ". نجد إذن أن لفظة " ثلاثة " ليس لها هنا اليوم نفس البعد التنويهي، (عكس ما كان لها خلال العصور الوسطى؛ حيث الانعكاس غير واضح الملامح لطبيعة ما هو ميتافيزيقي مؤكداً على الثالوث المقدس)؛ ومع ذلك فالكلمة " ثلاثة " محاطة بمناخ ما يتسم بالتراسندنتالية مما يجعلنا نشعر أن هؤلاء " السكاري الثلاثة " كأنهم يمثلون أنا شعرياً كونياً يحيط بجماع بنى الإنسان، ومن البدهى إذن أنه لم يكن من الممكن التوصل إلى نفس الغاية باستخدام رقم آخر. وهنا يمكن القول بأن اللاعقلانية تضرب بجذورها في هذا المثال في الجانب الدياكروني (التاريخي أو التعاقبي).

ويمكن أن نسوق المزيد من البراهين على شيوع هذا الصنف من اللاعقلانية التي تضرب بجذورها في التاريخ من خلال نص لوركا الذي بين أيدينا، فهناك مثال آخر وهو الخاص بـ " نجوم رصاص ". فدوران هذه النجوم على قدم واحدة يؤدي نفس الوظيفة التي يؤديها الرمز الخاص بالسكاري الثلاثة: أي أنه يثير فينا بشكل لاعقلاني الإحساس بأن الأشياء في هذا العالم غير متغيرة وغير عاقلة، أو بمقولة أخرى لها دلالة بين بين ويتم تلقيها بشكل غامض؛ ومن جانب آخر نرى هذه " النجوم من الرصاص " تحمل في ذاتها معنى آخر - إن لم أكن مخطئاً في تقديري - وهو معنى لاعقلاني نوجذور تاريخية. فعندما تم النظر إلى الأفلاك على أنها هي التي تتحكم في مصير الإنسان - خلال زمن كان الاعتقاد بدور الفلك قوياً - نجد أن لفظة " نجوم "

لا زالت تحمل حتى الآن إمكانية التنويه بشكل لاعقلانى لفكرة " المصير " إذن نجد أنفسنا أمام المصير الإنسانى الذى يتم تصويره لنا على أنه اللامعقول، دلالة تحمل بعض الإشكاليات الواضحة السلبية، ومن هنا (وليس هذا فقط رغم أنها تحمل طياتها ازدواجاً فى المعنى بسبب البعد الواقعى المتعلق بلونها) فإن هذه النجوم من رصاص: مصيرنا رمادى وثقيل مثل الرصاص.

أصبح بدهياً لدينا إذن وجود اللاعقلانية التى تضرب بجذورها فى التاريخ فقد لاحظنا وجودها مرتين فى أغنية قصيرة.

حالة شعرية للتعاقية الموجودة

داخل القصيدة نفسها

هناك تنويعات كثيرة لهذا الصنف الأول ومنها ما سوف أعرض له الآن وهو أن هذه التعاقية *diacronismo* تستقر داخل القصيدة نفسها. ومن أمثلة ذلك قصيدة موجزة لأنطونيو ماتشادو بعنوان " نشيد إلى إقليم الأندلس cantela A ndalucia "

قادش، وضوح مُملَح. غرناطة

مياه مستخفية تبكى.

رومانية وعربية قرطبة تبكى.

ملقة مُغنية

المرية، مذهب

جيان قضية، وبلبة، شاطئ

القوارب الثلاثة.

وأشبيلية.

يلاحظ فى النص الأصلي - أن كل واحد من أسماء المدن الأندلسية المذكورة تعقبه صفة، غير أن هذا النظام يتم كسره فى البيت الأخير إذ نجد أن " أشبيلية " غير مصحوبة بأية صفة. وهنا نجد أن فكرة المدينة، التى تدخل فيها " أشبيلية " بصفة عامة، قد تعرضت تاريخياً للتلوث من جراء هذه الفكرة القائمة فى كل واحدة من أسماء المدن السابقة، وبالتالي فعندما تعبر لفظة أشبيلية فى النهاية عما يقوله الشاعر (" وأشبيلية ") نضيف نحن إليها بشكل غير مباشر ودون أن ندرى (" أى بشكل لاعقلانى ") مؤثرات ذلك التلوث الإيجابى الذى صاحب لفظة " مدينة " على مدار أبيات القصيدة. ولكن ماهو ذلك التلوث الإيجابى الذى صاحب لفظة " مدينة " من " تلوث " ؟ هو ذلك البعد الإيجابى المتراكم، نحن نشعر إذن عندما نقرأ القصيدة أن أشبيلية فوق كل مديح، أى أننا منحنا هذه المدينة، بشكل لاعقلانى، المعادل الأنفعالى شئ مماثل لكافة الصفات السابقة.

هناك سببان يجعلان من هذه الحالة أمراً مثيراً للدهشة وفريداً من نوعه وهما:

أولاً: أن التلوث هنا ليس سابقاً فى وجوده على القصيدة التى بين أيدينا، فالشاعر لا يضع فى اعتباره التلوث الدلالى الذى أخذ الزمن يلقى به على القصيدة التى بين أيدينا، وإنما هو الشاعر - الذى يتولى عملية التلوث باستخدامه له مسبقاً بشكل معين (أى عبارة عن اسم مدينة تلتصق به بعض السمات الإيجابية).

ثانياً: أن فاعل التلوث ليس كلمة فى حد ذاتها (" أشبيلية ") بل هى هذه الكلمة فقط من حيث إنها تشتمل على معنى عمومى (" مدينة ").

البعد التاريخى diacronia للاعقلانية

يمكن ألا يكون أدبياً بل إجتماعياً

علينا أن نضيف هنا إلى أن هذه الجذور التاريخية ليس بالضرورة أن تكون أدبية، إذ يمكن أن تكون اجتماعية، ففى القصيدة رقم (٣٢) لأنطونيو ما تشاو والتى

قمنا بتحليلها قبل ذلك في الفصل السادس من هذا الكتاب (من ديوان Soledades, Galerías y otros Poemas)

نجد أن العلاقة بين " شجر السرو " والموت قائمة وليس ذلك لأن الشعراء قد استخدموا كلمة " سرو " في ذلك المعنى، وإنما لأن الناس رأوا قبل ذلك (جذوراً تاريخية) أشجار سرو بشكل فعلى في المقابر. وهنا نجد أن الحياة، وليس الأدب، هي التي تخدم كسابقة سياقية للكلمات التي تضم معاني لاواعية.

الجذور الآنية Sincronica للتداعيات اللاعقلانية

اعتباراً أو ابتداء بالمعنى (المباشر أو الإضافي)

وإذا ما أتضح لنا أن اللاعقلانية قد ترتبط بالخلفية التاريخية diacronia، يصبح أقل غرابة ربطنا لها بما هو أنى Sincronica، وفي هذه الحالة نجد أن مصدر التداعي asociación، يوجد أحياناً في الدال وأحياناً أخرى في المدلول؛ والصنف الثاني - المدلول - هو مانراه في بيت الشعر الذي قمنا بتحليله في الفقرة السابقة على هذا الموضوع وهو " الخيول سوداء "، فالرابطة القائمة بين " الخيول سوداء " وبين " الليل، و " الموت " مصدرها المعنى المباشر denotativo وهو " أسود ". وهنا على أن أوضح ماهية " المعنى المباشر " ذلك أنه توجد أمور - هي الأكثر شيوعاً - يرتبط فيها التداعي اللاعقلاني بالمعنى، غير أن ذلك لا يكون خلال " المعنى المباشر " مثلما في الحال في مثال " الخيول السوداء " بل من خلال " المعنى الإضافي " ^(١). ويحدث ذلك كما شهدنا عندما يصبح المعنى الإضافي في خدمة اللاعقلانية: أي التداعي بين " تلج وبين " نقاء " في قصيدة لوركا التي عنوانها خوان رامون خيمينث " حيث لا ينبع من المعنى المباشر الخاص " بالطقس " بل من المعنى الإضافي " للبياض " الذي تتضمنه اللفظة. ولنأخذ مثلاً آخراً من نفس القصيدة رقم (٣٢) لأنطونيو ماتشانو مركزين انتباهنا على لفظة " humean " ينبعث منها الدخان

جذوات الشفق المائل للحمرة

خلف السّرو الأسود ينبعث منها الدخان .

نعرف أن الكلمات الأساسية فى هذه القصيدة تتداعى، بشكل لاعقلانى، مع فكرة الموت، ويقوم بنفس الوظيفة مصطلح " humean " يصدر منه الدخان " . وهنا نتساءل : ماهى الحلقة التى تصل بين ينبعث الدخان وبين الموت ؟ لا شك أن تلك ليست المعنى المباشر لعبارة " ينبعث الدخان " الذى هو " تصدر دخاناً " . بل نعم هو المعنى الإضافى " للسواد " الذى يرافق هذه العبارات (وهنا أنتهز الفرصة لمزيد من الإلحاح على الطابع الشائع الذى هو " المضىء lucido للمعنى الإضافى، مقابل اللامضىء للمعنى اللاعقلانى. فعندما نقرأ humean نجد أن فكرة " السوداء " تمثّل فى أذهاننا وهو راجع إلى أننا لم نخرج عن الكأس الذى نتحدث عنه: هذا هو معنى إضافى. غير أن لفظة الموت ليست على نفس الشاكلة حيث تظل مختبئة تماماً، كما أنها تمثل القفزة نحو كيان آخر ألا وهو المعنى اللاعقلانى).

- الجذور الآتية Sincrónica للتداعيات اللاعقلانية :

ابتداء من الدّال (وبالتالي فهى شاملة، وكذلك جزئية بالتطابق) .

كنت قد أشرت قبل ذلك إلى وجود الكثير من الحالات التى يتولد فيها المعنى اللاعقلانى فى الدّال، وبالتالي فإن التماثل فى لفظة Jorobados محدّبو الظهور، بمعنى " أنهم منكفئون على ظهورهم "، مع لفظة " Jorobados " محدّبو الظهور، أى بمعنى " رجال ظهورهم حذاء "، وهو ما شهدناه فى قصيدة الرمانث التى ألفها لوركا وجننا بها فى صفحات سابقة من هذا الكتاب (رومانث الحرس المدنى)، أقول إن هذا التماثل ليس منبثقاً من المعنى، وإنما ينبثق من التوافق الصوتى لكلا الدّالين. غير أننى يجب أن أنبّه إلى أن اللاعقلانية - ابتداء من الدّال - تهىء الموقف لاحتمالين:

إذ نلاحظ - فى الحالة التى بين أيدينا - واحداً منها وهو التماثل الصوتى. فلفظة Jorobados بمعنى معين مماثلة للفظـة Jorobados بالمعنى الآخر؛ غير أنه لا يوجد دائماً هذا التماثل، إذ يكفى وجود شبه، بمعنى التوافق غير الكامل، أى أن التطابق جزئى بين الدالين. ويلاحظ أن أغنية لوركا التى علقنا على جزء منها سابقاً تنتهى بهذه الأبيات

ألم فى صدغ قهره

إكليل زهور من دقائق.

وماذا عن صمتك ؟ إن السكارى

الثلاثة يغنون وهم عرايا .

غرزة خياطة من حرير طبيعى

هى أغنيتك .

ورّوار

أو كوكو، أو كوكو،

ورّوار

يجب أن نتولى تحليل هذا الجزء تحليلاً مفصلاً، فنحن نعرف أن الصداع محصلة سيئة لتناول الخمر بشكل يزيد عن الحد، وبغض النظر عن هذا التبرير العام فإن ذلك الصداع له فى القصيدة دلالة لاعقلانية مستقلة، مثمناً هو الحال فى مثال " نجوم من رصاص " . ولما كنا نعرف أن حالة الثمل التى عليها السكارى الثلاثة هى تعبير عن عدم وجود معنى للعالم المحيط بنا، كما أن هذا المعنى " عدم وجود معنى " يرتبط بوجود الزمن، الذى يجعلنا نهزم ويؤدى بنا إلى الموت، فإن ألم الصدغ يفهمه لوركا كمعنى يرجع فى جذوره إلى عملية " إكليل زهر من الدقائق " . وأمام هذا الاستدعاء الرهيب لمرور الزمن والشعور الأليم به يعود الشاعر، متسائلاً، إلى الشخص الذى يخاطبه، والذى نعرفه، من خلال البيت الثانى للقصيدة (فى أشجارك

المعتمدة) بأن يقول له: وصمتك ؟. أى صمت هذا ؟ إننى أرى أن هذا الصمت هو الترقب ، الذى عادة ما نكون أسراه ، إنه عندما يكون هناك خطب من الخطوب ألمّ بنا ، إنه صمت من مستغرق فى تفكير مأساوى يتعلق بمرور الزمن. وفى مقابلة للصمت الذى عليه المفرد المخاطب (صمتك) نجد السكارى يغنون السكارى

الثلاثة يغنون وهم عرايا

" يغنون " من حيث إنهم غارقون فى خضم المعرفة العليا للامعقول الذى عليه مصيرنا. ويفعلون ذلك وهم " عرايا " أى أنهم يعبرون بذلك عن جوهرهم أو عن ماهيتهم فقد زال عنهم كل شيء اللهم إلا التملّ.

يمكننا الآن أن ندخل إلى تحليل النقطة التى تعتبر مركزية لنا فى هذا السياق.

غررّ خياطة . من حرير طبيعى

أغنيّتك .

ورّوار

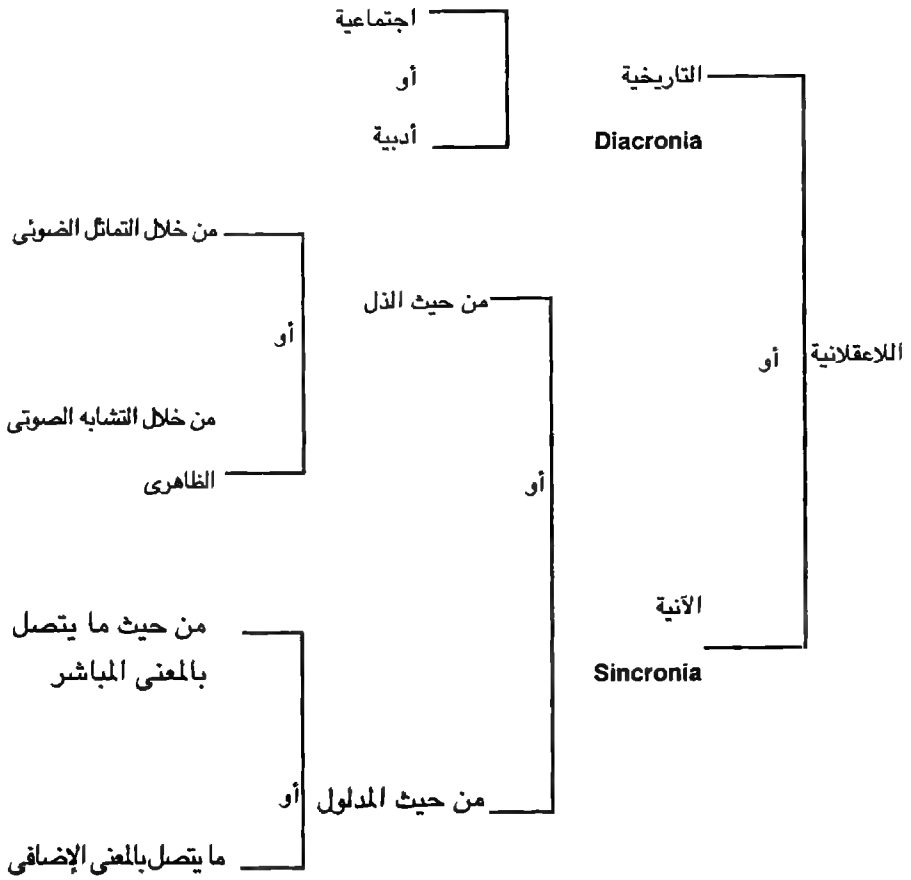
أوكو، أوكو، أوكو،

ورّوار

تتسم أغنية ورّوار بأنها متقطعة (أوكو، أوكو، أوكو) مثلما هو الحال فى الليلة " المتلعثمة " وفى " تاتّاة " الهواء، وذلك فى تراسل رمزى مع معرفتنا غير الواضحة للحياة ومغزاها. وهنا يصبح واضحاً أماننا المعنى، الذى ظل مختفياً حتى الآن، وهو طائر الورّوار وغنائه الغامض. إن الشاعر يطلق مسمى " غررّ خياطة " pespunte على ذلك الغناء ليعبر بذلك عن طبيعته المتقطعة وتنتهى القصيدة بتكرار جزء من القفل الذى يتبدى لنا على أنه زمن محض غير رصين فى لا معقوليته الغامضة: " أوكو، أوكو، أوكو. الورّوار " وفى النصف الأول من بيت الشعر نعرث على تركيبة تنسب إلى

لغة أخرى تقوم بدور المحاكاة لغناء الوروار. ولما كانت هذه الأصوات تشبه لحظة "كوكو" فإنها تستدعى - إضافة لذلك - الساعة الزمنية التي هكذا تسمى، وتسهم في إحداث الانطباع لدينا بعنصر مرور الزمن الذي نتلقاه في حدسنا القارئ لهذا الجزء من القصيدة. إذن أصبح من الواضح أن بيت الشعر "أوكو أوكو أوكو أوكو" يستدعى هذه التركيبة "كوكو = ساعة الكوكو = الزمن" وهذا إنطلاقاً من الدال، غير أن ذلك يتم من خلال تشابه صوتي ظاهري بالعنصر الأول لسلسلة التداعي التي ذكرناها. (هناك مشكلة أخرى وهي السبب الذي من أجله نرى أن هذا التماثل من خلال التداعي - والذي يعتمد على قاعدة غير جوهرية - يثمر شعراً وليس نكتة، إذ سنقوم بذلك من خلال الفصل الثانى عشر من هذا الكتاب؛ ومع ذلك أقول - دون الدخول فى الموضوع - إن هذا السبب يجب أن نبحث عنه فى اللاعقلانية التى تحدث فيها تلك المعادلات التماثلية. فلما كنا غير واعين لها - لتلك المعادلات - فلا يمكن أن نلاحظ فيها تعدد المعانى، كما أن الفكاهة، القائمة على تعدد المعانى، لا تتأتى.

ويمكن أن نلخص كل ما قلناه فى الجدول التالى



الهوامش

(١) وبعد كتابة هذه الفقرة أقرأ شيئاً مشابهاً Kegami | (في علم الدلالة البنيوي - اللغويات العدد ٣٣ - لعام ١٩٦٧ ص ٤٩ - ٦٧) إذ يقول بأن المعاني الإضافية مصدرها الدال أو المدلول أو أنها تولد من خلال التداعيات الناجمة عن الشيء محل النظر .

الانتقالات الاشعورية

الفصل الحادى عشر

انتقالات لا شعورية بين الرموز والرموز

الجمع بين اللاعقلانية وبين المعانى الإضافية فى التداعيات المعقدة :

بعد أن درسنا فى الفصل السابق جذور اللاعقلانية علينا أن نتناول فى هذا الفصل بعض دقائق الانتقالات اللاشعورية، وهنا أعتقد أنه ليس من باب التكرار أن نرجع بأبصارنا مرة أخرى إلى التداعى، " أوكو = كوكو = ساعة الكوكو = زمن "، الذى شهدناه فى قصيدة "كدر وليل"؛ فأول شىء نلاحظه فى هذه الإطلالة العميقة والجديدة هو أن الأمر عبارة عن تداعى لاعقلانى من النوع الذى يرقى لا إلى القوة الثانية (مثلاً هو الحال بالنسبة للأمثلة التى رصدناها فى هذا الفصل السابق) وإنما إلى القوة الثالثة إذ لدينا الآن ثلاثة من العناصر التى أتى إلينا بها الدال الأولى، غير أننا ندرك وجود بعض الأشياء الأخرى ذات الأهمية ألا وهى أن انتقال القوة الأولى فى التداعى " كوكو " إلى الثانية وهى " ساعة الكوكو " مماثل تماماً لعملية الانتقال السابقة من " أوكو " إلى " كوكو " إذ به، مثل السابق له، طبيعة لاعقلانية كما أنه يبرز من الدال من خلال مجرد التشابه وليس من خلال التماثل: فلفظة " كوكو " تتوافق جزئياً من الناحية الصوتية مع عبارة " ساعة الكوكو " وهنا نجد أن الانتقال من الثانية إلى القوة الثالثة (أى من " ساعة الكوكو " إلى " زمن ") يتسم بطبيعة مختلفة عن التداعيات السابقة، فهو - أى الانتقال - لا يبدأ فقط من

المعنى الأصلي ولا من الدال؛ كما أننا لسنا أمام نوع من التداعى يتسم فى حد ذاته باللاعقلانية، والأمر هو أنه عبارة عن معنى إضافى، من البدهى أن فكرة الزمن تعتبر معنى إضافياً للمعنى الأصلي للفظـة " ساعة " وهذا ما أريد أن أصل إليه؛ فمن الضرورى أن نقول، مع هذا، أن الظاهرة يجب أن تصنف فى إطارها العام فى دائرة اللاعقلانية: وحتى يمكن أن تطبق هذه التسمية يكفى أن يتسم بها الجزء وليس الكل ذلك أنه عندما تنبهر العقلانية بهذا الجزء فمن البدهى والمنطقى أن تنبهر بما يترتب على ذلك من تداعيات ثرية من هذا الجزء، ويندرج هذا على المحصلة النهائية للسلسلة التى هى حجر الأساس وقول الفصل فى الأمر. أضف إلى ما سبق أنه طالما أن المصطلح A، أصبح مماثلاً دون أن ندري، للمعنى الإضافى الخاص به وهو B فإن ذلك المعنى الإضافى قد تخلص عن طبيعته وأصبح معنى لاعقلانياً، ذلك أننا قفزنا بالفعل وبشكل لاشعورى إلى كائن آخر هو المُثُل فى المعنى الإضافى. ورغم أن المعنى الإضافى يمكن أن يكون فى حد ذاته عقلانياً، وأحياناً كثيرة ما يدخل الوعى فهو ليس كذلك أى ليس التماثل الذى يحمل فى طياته دوماً ذلك التناقض وعدم الملائمة الانفعالية .

عدد أجزاء السلسلة اللاشعورية :

من الملائم أن يكون ذلك الصنف من الخليط اللاعقلانى متعدد الأعضاء، وهذا العدد غير محدد مبدئياً من الناحية النظرية، ولنتذكر السلسلة اللاشعورية الموازية فى السلسلة X أو فى سلسلة القارئ بعبارة لوركا الشعرية " الخيل سوداء " حيث نجد أن مصطلحات هذه السلسلة تصل إلى ثمانية (وليس هذا مثلاً سقناه على أنه حالة من الحالات القصوى):

" الخيل سوداء " [اللون الأسود = ظلام = ليل = عدم الرؤية = مساحة الحياة عندى أقل = أنا فى خطر الموت = موت =] الانفعال بالموت فى الوعى.

غير أن ما ينبغي علينا أن ندرسه الآن بالنسبة لهذا الصنف من حلقات السلسلة لا يكمن في عدد العناصر المكوّنة لها - إذ أن ذلك غير ذي أهمية، بل ما يهمنا أمرين : الأول : نمط العلاقة التي تأسست بين عضو وآخر في السلسلة اللاشعورية من حيث إنه أساس لمعادلته $(A = B = C = Z \dots)$ الثاني : السمات التي عليها المعادلات في حد ذاتها .

التشبيه والمجاز المرسل Sinédoque

الكناية Metonimia اللاشعورية :

لنتحدث الآن ولكن بشكل موجز، عن النقطة الأولى، فإذا ما تأملنا جيدا عملية التقنن من عضو إلى آخر في السلسلة X أو في سلسلة القارئ اللتين تقودان إلى المرموز أنذى لا زلنا نراه حتى الآن، فإننا سرعان ما ندرك أن عملية الانتقال اللاشعورية إلى العضو الآخر، والتي هي اللاعقلانية، يمكن أن تتم بواسطة الاستعارة (صورة بلاغية تقوم على وجود علاقة شبه بين مصطلحين A و E) ، ويمكن أن تتم بواسطة المجاز المرسل (Sinédoque صورة بلاغية تقوم على اعتبار الجزء ممثلاً للكل، والكل ممثلاً للجزء) ويمكن أيضاً أن تتم من خلال الكناية (صورة بلاغية تقوم على اعتبار الجزء ممثلاً للجزء) . وهنا يجب على أن أضيف إلى تلك التعريفات الموجزة إيضاحين محددين يتسمان بالإسهاب بعض الشيء ، أولهما : هو أن المجاز المرسل لا بد أن ينظر إليه على أنه تشبيه وبالتالي يمكن أن يدخل في إطار المجموعة الخاصة بدائرة التشبيه، وهو بالفعل عبارة عن تشبيه حيث نلاحظ أن طرفي التشبيه A و E يتطابقان ليس في صفة ما وإنما في إجمالي السمات المكونة من هذه الأطراف، فالكل يضم الجزء تحت جناحيه، فإذا ما قلت " خمس مراكب شراعية " فمن البدهي Cinco bárcas de Vela أنه يوجد في لفظة A Barco وفي E Vela العنصر Vela الذي يتقاسمه الطرفان رغم أن أحدهما يضمه بشكل أوسع من الطرف

الثانى، وإذا ما تحدثنا عن المجاز المرسل نجد أنه يقوم على قاعدة التشبيه مثلما هو الحال فى التشبيه: وبالتالي فالمجاز المرسل واحد من أنواع التشبيه. ثانيهما: أن الاستعارة، وكذلك الكناية على وجه الخصوص تتبادلان نفس التركيبة فيما بينهما من حيث أنهما يتأثيان خارج دائرة الوعى وبالتالي فهما مشتركان فى عدم إرتباطهما بالبعد المنطقى، غير أنه من المستحيل الدخول لمناقشة هذه القضية دون أن ندخل مسبقا فى مناقشة موضوع حيوى ألا وهو السمات التى عليها المعادلات اللاشعورية، فمعرفة أمر جوهري حتى نتمكن من التعمق بشكل أكبر فى طبيعة الترميز.

الفصل الثانى عشر

خصائص المعادلات اللاشعورية

احتمالية عرضية الشبه بين كلا
طرفى المعادلة اللاشعورية :

إذا ما أردنا أن نعرف الخاصة الأساسية للمعادلات اللاشعورية (ذلك أنه تدخل تحت جناحيها باقى الخصائص الأخرى) فهى هذه: أنها لا تدخل فى حيز يسيطر عليه العقل بل تستكن خارج دائرة أضواء العقل التى لا ترحم. ومع ذلك لا تستكن فى اللاوعى ، بل فى دائرة أقل انغلاقاً وغير قابلة للولوج إليها: إنها ذلك المكان الذى أطلق عليه كل من فرويد وكذلك الدراسات النفسية التحليلية " اللاشعور " *Preconsciente* ولما كانت هذه المعادلات غير خاضعة لرقابة العقل فلا يمكن أن تتعرض للمناقضة ذلك أن هذه الأخيرة تعتبر نوعاً من الحكم العقلانى. ولنتوقف هنا لنستوضح شيئاً .

أكدت فى كتابى " نظرية التعبير الشعرى " أن كل تركيبة لغوية يمكن أن تكون شعرية فى نظرياً شريطة وفائها بمبدأين قانونيين لاحيدة عنهما: الأول : هو ذلك الذى ذكرته منذ قليل وهو " الانحراف عن القاعدة " *Desviacio de la norma* التى تشكلها اللغة المعتادة وهو القانون الذى أطلقت عليه ^(١) قانون " الإحلال " أو " إشباع المعنى " *Saturacion* (وقلت أيضاً: التفرد *Individualizacion* رغم أن ذلك يحدث كما نعرف بشكل متخيل). الثانى: ما يمكن أن نطلق عليه قانون القبول *Asentimiento*، فلا يكفى أن يُقدم لنا تعبير، مضمونه الدلالى كامل أو " مصفى " (قانون الفردية

Individualizacion،) أضف إلى ذلك أنه من الضروري أن يكون هذا المعنى " الكامل " والمصنّف " متكثراً على أحد ما، وهذا عندما يؤكد المعنى فى اللحظة التى يقدمه فيها فإنه لا يقدم لنا انطباعاً مقابلاً ذا خطأ إنسانى. وأقول ذلك بعبارة أخرى: من المهم أن نشعر بالمضمون الدلالى الذى تدعى إليه " كاستنتاج مشروع " فى تلك اللحظة النفسية " للمؤلف " (٢) ومن الضروري القول بأنه ليس ضرورياً أن يكون هناك توافق مع الشاعر فى المعتقد أو الفكرة أو القيمة المتعلقة بذلك المنطوق؛ إلا أنه من الضروري أن نعترف أن المؤلف ليس غير مسئول أو غير ناضج عندما يقول ما ينطق به، رغم أننا قد نرى بشكل مختلف أو بشكل مناقض له.

هذا هو بالتحديد الفارق بين الشعر والنكتة، فإذا ما كان الشعر يقوم على القبول asentimiento فإن النكتة تقوم على عدم القبول " Disentinniento " إلا أنه نقيض " متسامح " وهنا نجد أن تشبيهها ما سيكون شعرياً عندما يتأسس على وجه شبه نراه جوهرياً بين كلا طرفى التشبيه A و B (٣) وهنا يمكن للقارئ أن " يقبل " بالتماثل الذى قدمه الشاعر. ويمكن أن يكون التشبيه كوميدياً عندما يكون وجه الشبه بين الطرفين A و B ضعيفاً وغير جوهري، ففي هذه الحالة " سنناقض " الخطأ الذى تتضمنه المعادلة لكننا " نتسامح معه " عندما يكون هناك الحد الأدنى من الشبه الأمر الذى يبرر المقولة. وإذا ما حدث أن غاب هذا الشبه الضعيف فإن ما نجد أنفسنا أمامه هو " اللامعقول " ذلك أنه لا يثير فينا القبول ولا حتى التسامح ولتقدم أمثلة لكل ذلك. إن تشبيه الشعر الكستنائى بالذهب، وتشبيه امرأة جميلة بفينوس هو حالة شعرية. لكنه يصبح كوميدياً عندما يتم تشبيه امرأة دميعة بفينوس على أساس أن الأول (المشبه) قد فقدت ذراعيها؛ ويصبح لامعقولاً عندما نشبه رجلاً مقطوع الذراعين وديم الخلقه بالإله أبولو (اللهم إلا إذا كان مقصدنا هزلياً)، لماذا ؟ نجد أن الحالة الأولى تستند على أمر يمكننا اعتباره جوهرياً (اللون الكستنائى الشبيه بلون الذهب أو الجمال الذى يجمع بين فينوس وهذه المرأة)، ويحدث العكس فى الحالة الثانية حيث إن أساس المقارنة يفتقر للجوهرية (إنه الجمال، وليس فقدان

الذراعين، الذى يعتبر سمة فينوس،) أما فى الحالة الثالثة فليس هناك أى شىء سواء كان جوهرياً أو غير جوهري يمكن أن يقدم لنا بعداً شعرياً أو كوميدياً. ولنلاحظ أن الحالة الثانية يمكن أن تدخل فى حيز الإمكان إذا ما استطاع الفكاهى من خلال السياق أن يسقط الاتجاه الرحيم الذى قد يتسلل إلى إدراكنا العادى إزاء هذا العيب الجسدى، أى إذا ما كانت المقاربة بين هذه المرأة وفينوس غير مرئية من منظور القسوة عند المؤلف، وهذا الأخير يمكن له أن يصل إلى غايته من خلال طرائق كثيرة. وإذا ما وجدنا أن هذا البعد الفكاهى لا يظهر فى حالات مناقضة لذلك فليس معنى هذا أن التشبيه ليس كوميدياً فى حد ذاته بل لأنه قد أدخل على تأملنا عنصراً آخرأ هو الشفقة الذى يتآلف فى جوهره التضامن مع الشىء (لتتذكر أن الرحمة هى Com - Pasión وبالتالى يُلغى نقيضه أى ذلك العنصر عدم القبول Disentimeinto الذى عليه تتأسس الفكاهة، وهنا تصبح حالة الفكاهة بين قوسين ودون تأثير.

ما الذى يحدث بشأن التشبيه والكناية metonimia اللذين يدخلان فى إطار مراحل الترميز ؟ إنه عندما لا يتحقق ذلك فى الوعى وإنما فى اللاشعور، تلك المنطقة التى لايسيطر عليها العقل، فإنها بمبعد عن العقل وبالتالى بمبعد عن أن تكون مناقضة disentidas ولنلاحظ أن هذا البعد مهم للغاية فبفضله تنهياً المعادلات اللاشعورية - دون أن تفقد فعاليتها - لقبول ما يمكن النظر إليه على ضوء البعد العقلانى على أنه غير جوهري فى عملية المقارنة. وهنا يمكن القول بأن كلا من التشبيه والكناية - فى عملية الترميز - يمكن أن يكونا غير مألوفين بالدرجة التى يريدانها وإن يتحولا لهذا إلى تركيبة كوميديّة، طالما ظل هناك الحد الأدنى من التبرير الذى يتطلبه التشبيه الكوميديى الواعى حتى يظهر للوجود. ولو كان الأمر غير ذلك لوجدنا أن اللاشعور يمكن أن يدخل إليه الطرفان A و B فى تعادل شعري حتى ولو كان وجه الشبه ضعيفاً ، والمهم أنه يكون هناك وجه شبه ما، ويمكن أن يلتبس الأمر بأى من علاقاته المحتملة ولو كانت بعيدة للغاية، وفى هذه الحالة نجد أن باقى الإمكانات الشعرية تظل قائمة، ومعنى هذا أن التشبيه أو الكناية اللذين سوف

يتمخضا عن سلسلة فى الوعي^(٤) يقودان إلى الانفعال الشعري، وليس للابتسامة، عندما تتوران فى اللاشعور؛ وعلى ذلك نجد عملية خلط لفظة Jorobadas بمعنى " منكفئون على ظهور الخيل " بلفظة Jorobadas بمعنى "رجال محذبو الظهر" (وقد قمنا بتحليل هذا الجمع بين المعانى فى الخطوات X التى تولدت لدى القارئ عند قراءته لبیت الشعر " الخيل السوداء " للوركا) أو أن نجد عملية خلط " للفظه " أوكو " مع لفظه " كوكو " وكذلك " كوكو " مع " ساعة كوكو " (فى خطوات مشابهة تعرضت لها سابقاً). وإذا ما حدث ذلك على مستوى الوعي فإننا من حيث المبدأ ، أمام مجرد لعب كوميدى بالألفاظ من الناحية البنيوية، على أفضل الأحوال، كما أن ذلك يدخل فى باب العبث absurdo على أسوتها (ويرتبط ذلك بالسياق)، إلا أنها لا تتبدى أبداً من حيث المبدأ على أنها شعر. ومع ذلك فأنها على نفس شاکلة الوضع الذى عليه بیت الشعر للوركا من حيث إن حدوث عملية الجمع يمر بشكل لا يلحظه العقل وهنا فإن المناقضة لا يمكن أن تحدث تأثيرها وتصبح النتيجة شعرية.

الجديّة : Serieded

ونظراً لغيبة البعد التمحيصى العقلانى وكذلك لأن معادلات سلاسل الترميز فى دائرة اللاشعور فإننا نجد أنفسنا أمام نتيجة أخرى ربما كانت أكثر أهمية عن سابقتها ألا وهى الجديّة التى يتم من خلالها إقرار كافة حلقات سلاسل المعادلات؛ وحتى يمكن أن ندرك بوضوح شديد ما نريد أن نقوله فى هذه السطور بشأن لفظة الجديّة، التى استخدمناها هنا، فمن المجدى أن نسبرأغوار اللفظة المضادة، أى الطابع الهزلى Lúdico الذى يحدد معالم التشبيه والكناية من ذلك الضعف الذى يدخل الوعي، فعندما نقول " تلج " بهذه الطريقة الهزلية للتدليل على يد (" يد من تلج ") يمكننا أن ننطلق من أن كلا الواقعين يختلفان، ويحدث نفس الشيء لمن يقرأ هذا التشبيه فى كتاب يضم الشعر كمادة، فإذا ما اعتقدنا اعتقاداً جازماً بما يقوله الشاعر فى هذه الحالة فلن يكون هناك انفعال. إن التماثل القائم فى التشبيه

أو الكناية التقليديين يحتم وجود خيبة أمل لدى القارئ وهزلية التماثل، أى أنه يقول لنا هذا التماثل ليس له تأثير، من حيث هو، على المعنى: "يد من ثلج" ("يد = ثلج") معناها أنها يد شديدة الثلجية، أى شديدة البياض مثلما يمكن أن تكونه أى يد، وحتى يمكن أن ينتج ذلك المعنى فإننا فى حاجة ألا نعتقد أن "اليد" هى "الجلد الناجم عن أحوال الطقس" وليلاحظ القارئ أننا لا نصدق هذا فقط بل ولا نصدق أيضاً شيئاً شديد الاحتمالية فى الحدث وهو أن لون اليد ولون الثلج يتوافقان. وبالإضافة إلى ما قاله فرويد وأطلق عليه "مبدأ الواقع" فإن عقلنا كذلك - معه - يجعلنا ندرك من خلال التشبيه الذى بين أيدينا أن لون اليد ليس لون الثلج: أنه فقط يشبهه مثلما سبق القول. وحتى نصل إلى هذه النتيجة فنحن فى حاجة إلى اتخاذ خطوة مسبقة وهى أننا قد باعدنا مسبقاً حرفية معنى العبارة ("يد من ثلج") ذلك لأن هذه الحرفية عبثية absurdo، وأن نكون قد فهمنا المصطلح المتخيل وهو "ثلج" لا على أنه ذلك الواقع بما تحمل الكلمة من معنى بل على أنه مجرد صفة للمصطلح الآخر الذى يبدو على أنه فعلى (على "المستوى الواقعى") وهو يد. فما نقوله لنا لفظة "ثلج" عن "اليد" هو أن تلك اليد شكلها ثلجى. وعندما تتحول إلى تشبيه نجد أن المصطلح "ثلج" قد تم تفريغها من معناه، وأصبح لا يعنى "ثلجاً" ودخل ليكون فى خدمة المستوى الواقع "يد" على أنه مجرد صفة من صفاته تعبر عن انتسابها حقاً للفظه "يد" وهى بياضها الخاص.

يحدث العكس عندما تكون المعادلة "جادة" ففى هذه الحالة نجد التماثل يتفادى أى نوع من الهزلية أو التنويه كإشارات قائمة بين المؤلف والقارئ، ولما كانت هذه التماثلات قوية بشكل لا مرونة فيه فإنها لن تؤدى إلى مداخلة الشك escepticismo الذى يعتبر رؤية للعقل. وهنا نجد أن المساواة لا يمكن أن تكون مكذبة على ما هى عليه، فلما كانت التداعيات اللاعقلانية غير هزلية Ludica، وكذلك غير مُعلنة (خيول سوداء] = لون أسود = ظلمة = ليل = لا أرى = مساحة الحياة عندى أقل = أنا معرض لخطر الموت = موت =] هو انفعال بالموت فى الوعي) فإن العقل لا يمكن له

أن يشك في باقى مكونات التماثل (الخاصة بالتداعيات) وبالتالي فإن هذه - أى التماثلات - تتبدى بشكل شديد الاختلاف عن ذلك الخاص بالصورة التقليدية.

إذن نجد الفرق بين المعادلات " الجدية " الخاصة بالمراحل اللاعقلانية وبين المعادلات الهزلية Ludicas الخاصة بالتشبيه والكناية كصور بلاغية من النوع التقليدى ليس بمجرد مقابلة بين " جدية " و " لا جدية " بل ينفذ إلى ما هو أعمق من ذلك حيث إن له نتائج دلالية شديدة الخطورة، فهنا نجد أن معنى العبارات يتغير بالكامل طبقاً لكل حالة على حده من حالات التماثل. فعبرة " يد من ثلج " عندما ينظر إليها على أنها تشبيه هزلى Ludica تعنى شيئاً مختلفاً عما تعنيه العبارة حرفياً، أى أنها تعنى أن " اليد ذات بياض خاص "، أما إذا كانت هذه العبارة هى نوع من التماثل الذى ينسب إلى الصنف الثانى، أى تماثل جاد وبالتالي فهو شامل فإن ذلك يعنى أن العبارة تعنى شيئاً مختلفاً هو أن اليد هى أحوال الطقس وذلك الثلج الذى يتساقط من جراء شدة البرودة. ولا يمكن أن تكون هناك مسافة كبيرة بين الوسائل التى تدل عليها هذه المعانى، فمن خلال البعد الظاهرى المحض يمكن الخلط بين الاتجاهين اللذين هما على طرفى نقيض.

الشمولية : الواقعيات لثلاثة القابلة للتبادل Ecuacionales :

واختصاراً يمكننا القول بأن معنى أن تكون معادلة مثل $B = A$ جادة فهذا يشير إلى أن A (مستوى الواقع) هو حقيقى وكذلك الأمر بالنسبة للمستوى B (المستوى المتخيل). وهكذا نعود من جديد إلى الحالة المتخيلة التى طرحناها سابقاً، أى أنه فى حالة ما إذا كان تماثل " يد = ثلج " جدياً، ففى هذه الحالة فإن الثلج الذى نتحدث عنه يجب أن تنمو أظافره، وبالنسبة لليد يمكن أن يحدث لها أنها تتساقط من السماء أثناء الطقس الشديد البرودة، غير أن A عندما ينظر إليها حقيقة على أنها مثل B فهذا يتطلب أن تكون B كذلك أى أن تكون B حقيقية. إذن فإن الشمولية فى التماثل وفى

المستوى B هو محصلة الجدية. فالمصطلح B لا يبدو وقد أصبح غير مُصدّق، ومنحصر في واحدة من سماته مثلما هو الحال في التشبيه التقليدي (في التعبير التقليدي " يد من ثلج " نجد أنها تنكش في إطار التعبير عن لون بعينه رغم أنه ليس نفس اللون بكل تفاصيله، فهي إذن تعنى، بعد التقليل الذي تعرضت له " لوناً ثلجياً بالدرجة التي يمكن أن تتصف بها اليد " : لكن اللون الثلجي لليد ليس اللون الثلجي للثلج). وعندما تكون المعادلة في اللاشعور شاملة فإن ذلك يستلزم ألا يتعرض المستوى B لهذا التقليل الذي نتحدث عنه لا يقضى عليه لدرجة أنه يحول الشبه إلى مجرد صفة واقعية للمستوى A فقط وإنما يظهر في كمال عنفوانه ككيان بما في ذلك بالنسبة لتلك الملاحظات التي قلنا فيها إن المستوى B يختلف فيها عن المستوى A . ولما كان الأمر يتعلق بمعادلة جادة، فإن عبارة " يد من ثلج " (أو يد مثل الثلج ") يمكن أن تشير إلى ثلج حقيقي، أى الثلج متمتعة بكل صفاته: تتساقط عبر الهواء، تكون على شكل برد ... إلخ) ويمكن أن يحدث نفس الشيء لليد: أى أن هذه اليد يمكن أن تكون يداً حقيقية لها جلد وأصابع وأظافر ... إلخ. ومن هنا فإنها عبارة عن واقع ينطق به الشاعر على ما هو عليه: أى أنها بالفعل عبارة عن المستوى " الفعلي " . وهنا نستخلص من كل ما سبق قوله إنه في حالة " جدية " المعادلة فإننا نجد أماناً ثلاثة واقعيات: المستوى A (يد) والمستوى B (ثلج) ومستوى المعادلة $B = A$ (يد = ثلج) في إطار الافتراض الذي أردنا أن نضع أنفسنا فيه ^(٥).

الغموض والجمع بين معنيين متناقضين Disemia :

وكخلاصة لما سبق نجد أن اللاشعور يتسم بأنه يؤكد على أن كلا طرفي المعادلة واقعيان وكذلك الأمر بالنسبة للمعادلة في حد ذاتها. فعندما يقول بأن $B = A$ فإنني ألح في القول على أن هذا معناه أن A هي A بالكامل، وأن B هي B بالكامل، وفي الوقت ذاته أيضاً نجد أن A هي B، و B هي A بنفس القوة والكمال، وبالتالي تصبح ممكنة بالفعل - وهذا ما كنت أريد الذهاب إليه - في شكل تحد مفتوح لمبدأ

التناقض الذى يدخل فيه كلا الطرفين A و B من ازدواجية المعنى والغموض. فالمستوى A سوف يعنى A وسوف يعنى B فى آن معاً، ويحدث نفس الشيء بالنسبة للمستوى B حيث إنه - أى B - سيكون مماثلاً لـ A. وهذه هي واحدة من المزايا الكبرى. وأذهب إلى أبعد هذا فى القول بأنه واحد من الاكتشافات الكبرى للاعقلانية وخاصة عند المدرسة السريالية؛ ففي هذا النمط من الحركات الأدبية يمكن أن يتبدى كل شيء فى شكل مزدوج أو ثلاثى أو رباعى ... إلخ، من المنظور الوجودى؛ وتتحول اللغة فى هذه الحالة إلى مجرد انعكاسات. إنها لغة مشحونة بالمعاني وبالتالى مشحونة بالمعنى المزدوج، وليس هذا ما يحدث على سبيل المثال عند كبيدو Quevedo ذلك أن تعدد المعانى عنده - Polisemia - وكذلك الحال بالنسبة لتعدد المعانى خلال الفترة السابقة على المعاصرة - كان يفتقر لهذه " الواقعية " التى نبحثها الآن على أنها التجديد الأعظم. فتعدد المعانى الذى نقصده هنا هو بطبيعة الحال أمر يختلف من هذا المنظور وهو أكثر فعالية، وعندما نقول هذا فليس معناه أن وضع اللاعقلانية فى درجة فنية أعلى مما يمكن أن تصل إليها أعمال غير معاصرة، إنى أتحدث هنا فقط عن فعالية تعدد المعانى فى حد ذاته خلال هاتين الفترتين التاريخيتين.

القدرة التخصيبية Proliferante :

أسباب خطوات اللاشعور :

هناك قضية أخرى أكثر جوهرية مما سبق تستحق الإيضاح على هامش تأملاتنا السابقة، وهى أنه إذا ما كان اللاشعور يؤدي إلى تداعى عنصرين - فى شكل تماثل واقعى - من أن فى كل منهما شيء مشترك رغم أنه قد يكون تافهاً وسطحياً، فإنه بمجرد حدوث المعادلة، أى تحول المستوى A الفعلى إلى B الفعلى، فإن المستوى B يحصل على حق التداعى والقدرة على تكوين تشبيه جديد وخلق مستوى تخيلى جديد هو C ذلك أن B أصبح فى هذه الحالة واقعاً صحيحاً. وأياً كانت بساطة الشبه بين B و C فإننا سنجد أماناً العلاقة التالية :

$$B = C$$

وهى تسير فى نفس الإتجاه الدلالى ولنفس السبب الذى بسببه ظهرت العلاقة $B = A$ وهكذا على التوالى حتى نصل إلى نهاية السلسلة كما شهدنا، وإيجازا القول فإن الجدية الشمولية للمعادلات اللاشعورية تجعلها (أى المعادلات) تميل إلى التوالد فى سلسلة. ويمكن قول ذلك بطريقة أخرى: إن الجدية الشمولية هى السبب الكامن وراء الخطوات اللاشعورية. ويمكن أن ينطبق هذا الشرح بكامله على الطبيعة العنقودية والشجرية التى عليها ظاهرة الأحياء فى حد ذاتها، وهذا ما سوف أقوم بتبينه من خلال كتاب آخر لى^(٦) إننى أتحدث عن ظاهرة نحن معتادون عليها والقائلة - على سبيل المثال - بأن الأحياء vision يمكن أن يؤدى إلى صورة إيحائية وهذه الأخيرة يمكن بدورها أن تؤدى إلى إحياء آخر - وهكذا وهكذا. غير أنه يجب أن نلاحظ أمرا بالنسبة لهذه الخطوات التى تتكون، وهو أنه لما كانت كافة معادلاته جادة وواقعية فإن كافة مكوناته تصبح متماثلة (على نفس الدرجة من الواقعية والجدية) فيما بينها، ولزيد من التحديد: إذا ما كانت A مماثلة " فعليا " للمستوى B، و B مماثلة " فعليا "، لـ C وهكذا على التوالى C، فإن A المستوى الذى يمثل الرأى سوف يختلط بباقى المكونات بنفس الطريقة ويختلط كذلك بالرموز .

القفز إلى كائن آخر مختلف تماما :

لننتقل لمناقشة محصلة أخرى من نتائج الجدية فى المعادلة فنقول أنه القفز إلى كائن آخر، وهذا ملمح مميز للظاهرة اللاعقلانية، ولا يقتصر ذلك على ظاهرة التشبيه الواعى Consciente كما قلنا سابقا بل يميزها أيضا عن ظاهرة المعنى الإضافى Connotativo^(٧) فالمعانى الإضافية (من حيث الشكل ولو كان ذلك بشكل جانبى) يتم تلقيها عقليا (كما سبق أن عرفناها) على أنها ملاحظات (notas) " معانى إضافية " (فهى فى حقيقة الأمر مرتبطة بالشئ) (أو أنها هكذا تبدو لنا) :

فإذا ما نطق أحد الناس بكلمة " ثلج " فإننى ألتقى معناها الإضافى وهو البياض فى وعى وأدرك ذلك بوضوح رغم أنه بشكل هامشى، وبالتالي تتمثل أمامى على ما هى عليه: أى أنها مجرد صفة " للثلج " وهنا فإن العلاقات القائمة من خلال المعانى الإضافية وكذلك تلك القائمة من خلال التشبيه التقليدى، بمعنى أن $A = B$ ، كما شهدنا، ليست تماثلية بل إنها وصفية للمصطلح الفعلى الذى يمكننا أن نطلق عليه فى كلتا الحالتين A ، وهنا لا نعثر على قفزة حدثت من A إلى مصطلح آخر يمكن أن يكون A آخر بعيداً عن السابق، والسبب هو أن B ذلك المصطلح التشبيهى أو الخاص بالمعنى الإضافى يتبدى أمامنا على أنه مجرد صفة للمصطلح A ، ولذلك فإن الانتقال إلى B لا يعنى الخروج من A بل الاستمرار فى A ، وهذا هو الذى يفصل بين تلك العلاقات (التشبيهية والمعانى الإضافية) وبين تلك الأخرى التى تتداخل وتتشابك من خلالها مكونات المعادلة اللاشعورية، إذ تشكل (هذه العناصر) اتصالات دمجية فعلية أى " جدية " أى أننا يجب أن نقوم بالقفزة إلى كائن آخر كما سبق أن قلت، وهذه اعتباراً من التماثل الأول: فابتداءً من التماثل الأول ندخل إلى واقع على أنه واقع آخر بالفعل (وليس مجرد صفة تنبثق منه فى السلسلة) من حيث إنه مستقل بالكامل عن هذا الواقع الأخير الذى كان، مع هذا، السبب فى ميلاده، كما يرتبط به من خلال وجه شبه ما يصل أحياناً إلى شبه طفيف أو غير ذى بال. ومثالاً على ذلك ما يلى: أن بيت الشعر (" محدبو الظهور وظلاميون ") للوركا به هذا الصنف من الشبه الذى يربط بين " محدبو الظهور Jorobados بمعنى أنهم منكفئون على ظهر الخيل " ونفس اللفظة Jorobados بمعنى ذلك العيب الخلقى أى " الناس ظهورهم محدبة " وهو شبه ينحصر فى الاسم الذى يطلق على هؤلاء الأشخاص: فالوقائع التى تم تقريرها بالشكل السابق هى متعارضة تماماً، وهنا فإن الشبه القائم بين كلا المصطلحين فى اللاشعور لم يكن إلا مجرد ذريعة - لنقلها هكذا - على أن هذا الجزء من روحنا قد أفاد منه للقيام بتلك القفزة أو القفزة الأخرى، التى تتكون منها المعادلة الأولى.

تتألف كل الخطوات اللاشعورية (رغم أنها قد تبدو مكونة من جزئين) من ثلاثة أجزاء كحد أدنى ولا يمكن أن يشبه آخرها أولها على الإطلاق.

إن التماثل المبدئي بين A و B لا يعنى أننا قد انتقلنا كلية إلى كائن آخر، أى إلى B ، فالأمر أخطر بكثير من ذلك إذ يمكن لنا أن نؤكد بشكل قاطع أن ذلك التماثل الأولى $B = A$ يعنى خلط للمصطلح A بآخر لا يشبهه. وهنا نتساءل : ألم نقل قبل ذلك أن كل جزء من السلسلة اللاشعورية يشبه بشكل ما - ولو بدرجة ضئيلة - الجزء الذى يسبقه ؟ وهل نحن نتناقض فى هذه الحالة مع ما نقول ؟

لنبدأ الإجابة خطوة بخطوة: ففي المعادل اللاشعورية $B = A$ نجد أن B يحمل دوماً بعض الشبه بالطرف الآخر A سواء كان هذا الشبه كبيراً أو صغيراً، غير أن هذا لا يستتبع إلغاء التأكيد السابق القائل بالاختلاف الكامل، ذلك أن المصطلح B ، فى إطار هذا الافتراض، يتطلب تفصيل ذاتة إلى جزئين b_1 ، b_2 حيث دخل كلاهما فى المعادلة، ومنها نجد أن العنصر الفرعى الثانى b_2 لا يشبه A فى شئ. أى أننا نريد أن نقول بأن المعادلة $B = A$ تساوى تلك السلسلة التماثلية $b_1 = b_2 = A$ والتى فيها نجد أن الفرع b_1 هو ذلك الجزء من B الذى يشبه A ، بينما نجد الفرع b_2 يمثل الجزء من B الذى لا علاقة تجمعه بالعنصر A ، وإذا ما كان الأمر كذلك فإن المصطلح A يتبدى، وكأنه مماثل للمصطلح $(b_2 = A)$ ومع هذا لا يجمع بينهما أى وجه شبه. فكيف ذلك ؟ من السهل العثور على السبب فى ذلك: أنه " الجدية " أو " الواقعية " و " الشمولية " التى عليها المعادلات اللاشعورية، فعندما تكون المعادلة " جادة " (" واقعية " أو " شمولية ") فإن العلاقة بين A و B ($B = A$) لا تتمثل فقط فى أن A تتماثل مع ذلك الفرع من B (لنطلق عليه b_1) ويتم نفس الشئ مع ذلك الفرع الآخر (لنطلق عليه b_2) الذى لا يشبهه، والسبب هو أنه عبارة عن " B فعلى " لـ B هو " B بالكامل " ولا شك فى أن B يتضمن جوانب غير متوافقة مع A

(وإلا فلما كان هناك منطق في الحديث عن أن $B : B$ قد لا تكون B وإنما قد تكون A). غير أنه لما كان اللاشعور يتولى بشكل " جاد " عملية خلط كافة العناصر التي يشعر أنها تتربط ببعضها بنوع من العلاقة (سواء كان وجه شبه، أو كان مجرد التجاور) فإن العناصر الفرعية b_1, b_2 بتجاورها - على أساس أنها جزء من كل - تحتم تماثلها على شكل كناية $b_1 = b_2$ وبالتالي فإن التركيبية $B = A$ يمكن أن تكون ممثلة في التركيبية $b_1 = b_2 = A$ والتي كانت معادلتها الأولى متمثلة في $b_1 = A$ التي يمكن أن تكون مكنية وأن تكون تشبيهية على أساس أن المعادلة الثانية $b_1 = b_2$ يمكن أن تكون ذات طبيعة مكنية كما سبق أن قلت وما يهمننا هو القول بأن السلسلة المذكورة $b_1 = b_2 = A$ يوجد بها العنصر الفرعي b_2 الذي لا يوجد به أى وجه شبه بالعنصر A رغم مماثلته له.

ومن الأمثلة المحددة على كل ما نقول نجد التماثل القائم في " الخيل سوداء = ليل " الذي تبدأ به عملية الترميز في بيت الشعر المعروف للوركا " الخيل السوداء " ولما برز أمامنا هذا التماثل جاداً وشمولياً فإن الليلة التي نتحدث عنها سوف تدخل إلى اللاشعور كلبنة حقيقية وليس كمجرد صورة متخيلة يتم من خلالها التركيز على سواد تلك الخيول . إذن لفظة " Noche " ليلة " ليست مجرد صفة للخيول، مثلما يمكن أن تكون في حالة ما إذا دخل ذلك التشبيه إلى الشعور أو الوعي: كنا نفكر أنه عندما تكون لفظة الليل " بالمعنى الحقيقي " فهذا يستتبع مماثلة أول حلقات السلسلة " الخيل سوداء " ليس فقط لتلك السمة التي تتشعب بها الليلة وهي السواد (b_1) حيث هناك توافق بين " الخيل سوداء " بل إن المماثلة تحدث في تلك الأجزاء من الليلة التي لا يتطابق فيها الطرفان (b_2) وبمقولة أخرى. نجد الأمر يتمثل في قدرة ظلمة الليل على الحيلولة دون الرؤية، ولما كانت المعادلة " الخيل سوداء = ليل " في اللاشعور فإنها تتوزع لدينا إلى سلسلة تماثلية مكونة من ثلاث حلقات، بناء على ما سبق قوله وهي:

الخيول سوداء (A) = [ليل فيما يتعلق بالسواد (b_1) ليل فيما يتعلق بباقي سماته التي ليست السوداء بالضرورة: على سبيل المثال عدم تمكيننا من الإبصار (b_1)].

نرى بهذه الطريقة - وكما سبق أن قلنا فى بداية الفقرة - أن البند الثانى فى المعادلة $B = A$ (وهو فى الحالة التى بين أيدينا " ليل ") هو فيما يتعلق بالسمة b_2 أمر واقع ليس به ما يربطه بالمصطلح A فى السلسلة (وهو هنا " الخيل سوداء "). ولنكرر إذن ما سبق قوله فى بداية الفقرة وهو أن المراحل اللاشعورية (حتى وإن كانت تبدو أنها مكونة من طرفين $A = B$) تتألف فى الحقيقة من ثلاثة $b_2 = b_1 = A$ ومن هذه الحلقات الثلاثة نجد أن الأخيرة (b_2) ليس بها ما يجمعها بالحلقة الأولى وهى (A) ومن هنا نجد عدم مواعمة انفعالية بين الرامز والمرموز ويندرج ذلك حتى على الحالات التى تبدو ظاهرياً شديدة الإيجاز فيما يتعلق بحلقات سلسلة المعادلات اللاشعورية.

عدم الترابط المنطقى :

لنقل الفكرة بطريقة مختلفة؛ عندما تكون هناك سلسلة غير واضحة فإن أول قفزة تماثلية لها $B = A$ تقرّ بالفعل وجود عدم ترابط منطقي بين الطرف الثانى B وبين الطرف A والسبب هو أن عدم الترابط المنطقي هذا يتم من خلال تلك السمات التى ينطوى عليها المصطلح B ولا توجد فى A . والآن نجد أن $B - أكرر القول -$ هى " B فعلية " ويحمل هذا الطرف كما شهدنا الكثير من الجوانب التى ليس لها علاقة بالطرف A لدرجة أنها يمكن أن تكون مناقضة تماماً لـ A ، غير أن هذا لا يحول دون أن تصبح هذه السمات (b_2) متماثلة " بالفعل " مع A أى ($b_2 = A$)، وهنا يمكن القول بأن التماثل غير مترابط من الناحية المنطقية. ولنقدم هنا مثلاً آخرًا يختلف عن بيت شعر " الخيل سوداء " للوركا. منذ لحظات قليلة أخذنا نذكر بحالة التماثل اللاشعورية بين لفظة Jorobados بمعنى " ينحنون على ظهور الخيل " (A) وبين نفس اللفظة ولكن بمعنى " أناس بهم هذا العيب الخلقى " (B) إن نجد أن الطرفين (الأول A والثانى B) يتشابهان كما قلنا فى الاسم ليس إلا، ورغم ذلك فإن كليهما A ، B ، تداخلًا لا شعوريًا مع بعضهما البعض بشكل شمولي وفعلى مع وجود عدم ترابط

بدهى منطقى بينهما: فالرجال " الذين ينحنون وهم على ظهور الخيل " ليس لديهم أى عيب ؛ خلقى أو أى صفة غير اعتيادية وهذا اللاترابط المنطقى بين الأول (A) والثانى (B) هو السبب فى اللاترابط المنطقى الذى ينجم أيضاً بين الطرفين C, D... إلخ. فى علاقاتهما بالحلقة الأولى (A) وعدم الترابط هذا أمر مرئى بالكامل وحاسم ذلك أن كل رابطة بالحلقة الأولى A قد اختلطت فى الأطراف الأخرى وبشكل ملموس. إننى أريد القول إنه ليست هناك ضرورة للبرهنة على ذلك من خلال تحليل ما سبق مثلاً كان ذلك ملحوظاً فى حالة الطرف الثانى B من حيث عدم الترابط المنطقى مع الطرف A، وهكذا الأمر فى السلسلة التى أوردناها مؤخراً Jorobados : بمعنى منحنون = (A) Jorobados بمعنى محدبو الظهر (B) عيب الخلقى = عيب مخيف من الناحية الروحية (" ملعونون ") = [الانفعال بالرهبة أو الفرع الروحى (" ملعونون ") فى الوعى.

وإذا ما كان للفظـة Jorobados بمعنى الانحناء (B) نوع من الشبه الظاهرى (أى بمعنى أننا نستغنى عن ذلك التفكيك للطرف B إلى مكوناته b_1, b_2) أى الشبه الاسمى مع لفظـة Jorobados بمعنى " أناس محدبو الظهر " فإن ذلك ليس له علاقة بمفهوم " عيب مخيف من الناحية الجسدية " الذى يعقب الحلقة السابقة، وكذلك الأمر بالنسبة للحلقة التالية " عيب مخيف من الناحية الروحية " (" ملعونون "). ويمكن قول ذلك بشكل معمم على النحو التالى: لما كانت هناك سلسلة $A [C = B]$ فإن الناتج هو أن A تشبه B من جانب واحد يمكن أن يكون غير ذى قيمة، و B و C فى شىء ليس له علاقة بالطرق السابق وبالتالى فليس هناك ما يربط بين A و B. لم كان الأمر على هذا النحو؟ ولم يحدث للحلقة B فى رحلتها نحو C. إنها تبدأ من سمات تتعلق بها ولا تربطها بالطرف A، وهذا هو سبب فى عدم الترابط أو عدم وجود أى وجه شبه بالطرف A ؟ علينا ألا ننسى أن المصطلحات اللاشعورية ما هى إلا مصطلحات يلتبسها الرموز فى علاقاتها مع الرامز. والآن نقول إنه إذا ما كان ذلك الجانب الذى يربط الطرف B بالطرف A هو نفس الجانب الذى يتجه نحو

C، فإن الطرف B فى هذه الحالة ليس فى حاجة إلى أن يكون ملتمساً، بل إن المُلتمس فى هذه الحالة هو العلاقة المباشرة بين A و C . وإيجازاً للقول فإن عدم الربط المنطقى للمموس بشكل كامل فى الحلقة C بالنسبة للرامز يتبدى كأمر حتمى.

وإذا ما كانت حلقات السلسلة تتألف من أكثر من ثلاث فإن عدم الترابط المنطقى لن يزداد قوة، وذلك لإستحالاته، لكنه مع هذا يظل حتى آخر حلقة.

التبادل Reciprocidad التشبيهى :

من السهل أن نتوصل إلى استنتاج جديد بناء على هذه التأملات والمناقشات المتعلقة بالجدية التشبيهية والكناية ؛ ذلك الاستنتاج هو التبادل الذى نجده فى كل حلقة من حلقات السلسلة ليس فقط بالنسبة للحلقة السابقة أو اللاحقة بل بالنسبة لأية حلقات أخرى طالما كان لها دور فى المعادلة. فمن حيث المبدأ يمكن أن تبدؤ/ كل حلقة على أنها المستوى الفعلى للحلقة التى تليها (إذا ما كانت هناك) وتكون المستوى التخيلى للحلقة السابقة عليها (إذا ما كانت هناك حلقة سابقة)^(٨)، غير أنه بعد أن تحدثنا عن الواقعية فى كل معادلة (وبالتالى تحدثنا عن الواقعية القائمة فى السلسلة فى حد ذاتها - $A = B = C = Z$.. من حيث إن كافة المصطلحات يجب أن تتبدى فى اللاشعور على أنها فعلية ، يمكننا أن نتساءل: ما الذى بقى من هذا الشبه الظاهرى؟ تقوم الحلقات المتعاقبة للسلسلة بوظيفة المستوى الفعلى بالنسبة لبعض المصطلحات، وتقوم كذلك بوظيفة المستوى التخيلى بالنسبة لبعض الآخر (فهى من نواتجها). وإلا فإن مسمى " تخيلى " و " واقعى " يفقدان أى دلالة من الإبقاء عليهما على أنهما واقعيان. إن اللاشعور يتسم بالديمقراطية والمساواة ولا يسمح بوجود أى تدرج.

نطرح هنا أيضاً خلاصة أخرى وأخيرة لكل ما قلنا ألا وهي " الانتقالية " Transitivity التي عليها المعادلات اللاشعورية، فإذا ما كانت تلك المعادلات تتضمن " جدية " (حيث السلسلة على هذا النحو) $A (B = C = D = \dots z)$ فمن البدهى أن كافة مكونات A ستكون في B بكاملها وفي C بكاملها وهكذا على التوالي حتى نصل إلى الحلقة Z . حقيقة أيضاً الطرح إذا ما بدأناه من الحلقة الأخيرة Z (الذي يصبح المرموز) لنصل إلى الحلقة الأولى A وذلك للأسباب المتعلقة بالجدية والاتصال الكامل والتام أو الانتقالي. ولاشك أن ذلك البعد الانتقالي هو من أبرز سمات الترميز ذلك أنه يمثل السبب المباشر في تمكن الرمزية من إحداث انفعال لدينا. فإذا ما عشنا انفعالاً سلبياً عندما نقرأ بيت الشعر " الخيل سوداء " للوركا فذلك يرجع إلى أن السلسلة X التي تولدت من جراء ذلك البيت عند القارئ :

الخيـل سوداء [= اللون الأسود = ليل = لا أرى = لدى مساحة رؤية أقل = أنا معرض لخطر الموت = موت =] الانفعال بالموت في الوعي.

أي أن الانفعال المرتبط بآخر حلقة في سلسلة تلك المعادلة يمكن أن ينتقل إلى أول حلقة فيها، بمعنى أن بيت الشعر " الخيل سوداء " هو الذي يحدث فينا الانطباع المذكور. وهذا الانفعال ليس شيئاً آخر إلا نوعاً من الاستعارة *Préstamo* يتلقاه الرامز (" الخيل سوداء ") من تلك الحلقة الأخيرة في السلسلة وهي " الموت ". وهنا نفاجئ الرامز وهو في حالات ثلاث شديدة الاختلاف، غير أن ما يعجب القارئ من هذه الحالات الثلاث هو واحدة. ففي اللحظة الأولى سنجد الرامز مفعم بالانفعالية: وهي اللحظة التي يستعد فيها لوظيفة التداعي *asociativa* فيه، الأمر الذي يسفر عن إيجاد عنصر لاشعوري نهائي ومعادلة الانفعالي، وهذا الأخير لاشعوري أيضاً؛ وهنا نجد أنفسنا نعيش اللحظة الثانية التي تقوم بدورها، بتوليد اللحظة الثالثة ألا وهي أن الانفعالية الناجمة عن العنصر الأخير تأخذ في التراجع وتستقر في الرامز، وتحول

عندئذ - فقط في هذه اللحظة حيث إن ذلك الرامز يدخل في الوعي - إلى مرموز شعري، أو بمعنى آخر إلى شعر (هذا إذا ما كان النجاح من نصيب تلك العملية) (٨).

غير أن الانفعالات لا تقتصر فقط على الهجرة من عنصر إلى آخر - وهي الانفعالات المصاحبة لكل واحدة من الحلقات (سواء كان ذلك من اليسار إلى اليمين أو العكس)، فالانتقالية يمكن أن تؤثر في الوقت ذاته على الكل أو على جزء منه، وهذا ما يمكن رؤيته كما أنه يتسم بالأهمية الكبرى فيما يتعلق بالعلاقات بين مكونات العبارة، وفيما يتعلق أيضاً بالشعر السريالي - إذن فإن الانتقالية هي واحدة من السمات الأكثر أهمية في الخطوات العقلية اللاشعورية، بالإضافة إلى أنها تقوم بالمهمة الإيضاحية سواء للانفعال الرمزي بمعنى الكلمة (مثلما سبق أن أكدت). أو لتلك السلاسل التعبيرية، في السريالية، التي تتسم بغرابتها أو إثارتها للدهشة، ويندرج الأمر كذلك على اللاعقلانية التي تسبق السريالية من الناحية التاريخية (تسهم أيضاً في أنها تفسّر لنا بعض العمليات المتعلقة بالسحر والشعوذة وكذلك ثقافة العصور الوسطى).

قائمة بسمات التعادلية في المراحل اللاشعورية :

فيما يلي ندرج في القائمة التالية تلك السمات المنبثقة عن بعضها البعض والتي عثرنا عليها في المعادلات اللاشعورية:

١ - اللالقاء. No lucidez.

٢ - اللانقصان. No descrecimiento.

٣ - اللاتأثر بإمكانية عدم الموافقة .

٤ - إمكانية اللاجوهرية في العلاقة التشبيهية أو الكنائية بين العضوين المتجاورين.

٥- الجدية.

٦- واقعية حلقاتها.

٧- واقعية المعادلة فى حد ذاتها.

٨- الشمولية.

٩- الغموض أو الإبهام وازدواج المعنى.

١٠- القدرة على التوليد.

١١- القفز إلى كائن آخر إنطلاقاً من المعادلة الأولى $B = A$

١٢ - اللاترابط المنطقى، وهذا فى واقع الأمر أعتباراً من الحلقة الثانية ($B = A$)

ومن البديهي أنه كذلك اعتباراً من الحلقة الثانية $(C = B = A)$.

١٣ - الانتقالية التى تتسم بها الانفعالات.

١٤- انتقالية السمات والأجزاء، أو الكل المتعلقة بالمعاني.

١٥- التوافقية التشبيهية.

غير أن السمات الأكثر أهمية من بين الخمسة عشر سمة المذكورة، بناء على المحصلة الشعرية هى الرابعة (إمكانية اللاجوهية) والخامسة (الجدية) والثالثة عشرة والرابعة عشرة (الانتقالية) إذ تبدو بالنسبة لنا على أنها المختصر المفيد لكافة السمات الأخرى.

مزايا اللاعقلانية :

تتسم الإمكانيات التعبيرية بضخامتها وكثرتها أمام الشاعر اللاعقلانى، فكل ما له علاقة شبه ما، ولو كانت واهية للغاية، أو مجرد تجاور، بشيء ما، ينضم إليه،

أضف إلى ذلك (وهنا نجد الوضع المتناقض) أنه يدخل فى معادلة تماثلية جادة ؛ وكما أن ذلك العنصر الثانى الذى يرتبط، بالتداعى، بالعنصر الأول يرتبط أيضاً فى إطار نفس الظروف التى هى اللاجوهية والشمولية - دون أى استثناء - بالعنصر الثالث ... إلخ. وهذا الأخير يتخذ من الانتقالية *Transitividad* تقنية له ليصب فى العنصر الأول أو الرامز كل ما به من انفعال يتحول بهذا الشكل إلى مرموز، نقول أنه يتضح أن الأشياء عندما يتم تعيينها بالاسم سوف تكون مشحونة بقوة تأثيرية كانت تقتقر إليها مثل ذلك، فبيت الشعر " الخيل سوداء " سوف يفيد بهذه الطريقة من كل الشحنة العاطفية لمضمون لفظة " الموت " والتى لم تكن به فى بداية الأمر حيث ليست له بها أى رابطة؛ فما كان موأناً أو محايداً يصبح الآن تعبيرياً ومثيراً للانفعالات. وهنا نجد أيضاً أن الطبيعة عندما يتم تصويرها شعراً سوف تتحول بنفسها إلى طبيعة إيحائية *Suggestiva* وسوف يكون من الممكن الوصول إلى أعظم اكتشافات الشعر المعاصر ألا وهو النظر إلى المشهد *Paisaje* على أنه كيان مستقل وليس مجرد مضمون (ولو كان عظيماً) بشئ آخر. وهى القصيدة رقم ٣٢ لما تشادو (التى أورديناها فى الفصل السادس من هذا الكتاب وعنوانها (*Galerías etc*) وكذلك القصيدة رقم ٩٠ (١٠) لنفس الشاعر حيث لا يحدث شئ فيهما. نقول لا يحدث شئ لكنهما تُشعَّان انفعالاً عميقاً لا يدحض . يمكننا أن نقول نفس الشئ عن القصص القصيرة المكتوبة شعراً (على سبيل المثال القصيدة ٢٨ أو القصيدة الأخرى، لنفس الشاعر أيضاً، المعنونة أرض ألبار جونتالث أو فى الكثير من القصائد الشعبية *romances* أو أجزاء منها عند لوركا) فكلها شديدة الإيحائية وملينة بالغموض أو الإبهام بفضل تقنية مشابهة لما نعرض له. إنه ذلك فى الشعر الذى فتح الباب أمام الكثير من المقالات النقدية وخاصة من هؤلاء النقاد الذين يقدمون لنا قراءة للشعر المعاصر. إنه الغموض الذى هو فى كثير من الحالات عبارة عن السريان غير المرئى لتيار التماثل اللواعى الذى يثير انفعالنا، على هذا الأساس، بشكل غير مفهوم.

الهوامش

(١) انظر الهامش رقم ٣٧ الكائن في الفصل السابع عشر من هذا الكتاب.

(٢) قمت بوضع لفظة مؤلف بين علامتى تنصيص للإشارة إلى أنها تعنى أنه الشخصية التى تتحدث من خلال القصيدة وتتصور أنها المؤلف ، وهذا الأخير كلفظة بدون علامات تنصيص.

(٣) على صفحات هذا الكتاب أطلقت الرمز A على المستوى الواقعى للصور الشعرية والرمز E على المستوى المتخيل، ذلك أننى كنت بحاجة إلى الاحتفاظ بالأحرف C و B و D وذلك لوصفها كرموز على التدايعات a sociaciones المتلاحقة وغير الواعية لكل من A و E . غير أنه لما كانت هذه التحفظات غير ضرورية فى هذه المرحلة من الدراسة التى بين أيدينا فقد أطلقت A على المستوى الواقعى و B على المتخيل الذى يشير إليه النص.

(٤) قمت من خلال الفصل الرابع لهذا الكتاب بتحليل حالة شديدة الخصوصية بالصور الشعرية الياحيائية حيث لانجد هناك أى وجه شبه بين طرفى التشبية ومع ذلك لانجد كوميديا بل نجد شعرا . وسوف نرى أن ذلك يناقض ما أكدناه من خلال النص.

(٥) علينا أن نضيف بأن "الجدية" و "الشمولية" التى عليها المعادلات فى المرحلة السابقة على الوعى يُستخلص منها أن مكونات المرحلة % لا يمكن أن تكون أقل من ثلاثة، ومع هذا ففيما يتعلق بهذه النقطة لابد أن نضع فى الاعتبار ماقلناه به فى هذا الشأن فى الفصل الثامن من هذا الكتاب.

(٦) السريالية الشعرية والترميز

(٧) انظر الفصل التاسع

(٨) يفترق الجزء الأول A من السلسلة A = B = C إلى أسبقية، أما الأخير، فيفتقر إلى ماهو

تالى له.

(٩) علينا أن نتحدث عن انتقال الصفات إلى حالات أخرى شديدة الاختلاف عما هو وارد فى المتن فى هذا الكتاب. وسوف أحاول فى كتاب لى سوف يظهر عما قريب " السريالية الشعرية والترميز " إبراز تلك الظاهرة وذلك كجزء من تفسير الكثير من العبارات القاصرة على السريالية.

تحتفظ الأشجار
حتى الآن بقممها خضراء
لكنها الخضرة الذابلة
لليانع الذابل

مياه النافورة
على الحجر الغليظ
والمغطاة بالأخضر
تنزل صامتة

تنتزع الرياح بعض
الأوراق الصفراء
رياح المساء
على الأرض الظليلة.

الفصل الثالث عشر

فقدان الثقة فى الحرفية اللاواقعية للرمز داخل الشعور وإن كان غير ذلك فى اللاشعور

رغم أن المعادلات اللاعقلانية يمكن أن تكون

«جادة» فإن الحرفية اللاواقعية

الرامية «لعوب أو هزلية» Ludico

بعد أن أطلعنا على الطابع " الجاد " لإجمالى المعادلات التى تتألف منها الخطوات اللاعقلانية، علينا أن نوضح أنه رغم ذلك يتسم بطابع مناقض (بناء على أنه يدخل الشعور) أى أنه طابع يمكن أن يطلق عليه " لعوب أو هزلى " (شريطة ألا تقودنا هذه الصفة إلى فهم خاطئ) وهو حرفية التعبير الدال على الرمز Simbolizante باستثناء حالة الازدواجية غير المتجانسة فى المعنى. وعلى ذلك فإن العلاقة القائمة بين " مطر = أمر يحدث "، من سونانة لبورخس (المطر هو أمر / لاشك أنه يحدث فى الماضى)، تتأثر بنفس نوعية فقدان الثقة التى نلقها على عبارة " يد = تلج "، وذلك لأنها أضحت بيّنة على يد المؤلف وبالتالى تظهر فى وعى القارئ، وأريد بذلك القول بأننا لا نتلقى فى وعينا هذا التماثل على أنه شىء نضفى عليه ثقة حقيقية، أو أنه شىء نعتبره موجوداً فى الدنيا، إننا - على العكس من هذا - نعرف (على المستوى الهزلى) أن الشاعر يتحدث عن مطر معاصر وليس عن مطر فى الماضى، إنه إذا ما كان يؤكد أنه، أى المطر، شىء يحدث فى الماضى فهو لا يفعله بقصد أن نصدق، بل على أساس أنه مجرد وسيلة يستعين بها لندرك شيئاً آخر مختلفاً ولكن بطريقة لا عقلانية.

وهذا الشيء الذى يتسم بالبدهاءة فى الصور الإيحائية ليس أقل من ذلك فى الإحياءات. فإذا ما كان خورخى جيين يقول بأن " زهور الكارمين تغنى " وكان لوركا يحدثنا عن " سماء متلعثمة " وهو مصاب بالتأتأة، فإننا لن نصدق هذا ، ذلك أن تلك المقولات تصبح لا معقولة تماماً فى معناها الحرفى، وهنا نجد أنفسنا مجبرين على أن نؤمن بالانفعالات التى تولدها فينا مثل هذه الأبيات التى تستلزم وجود بعض المعانى التى تظهر فى وعينا، غير أن ذلك فقط على أساس أنها مخبأة، ويحدث نفس الشيء بالنسبة للرموز المتجانسة: أى أننا نفقد الثقة فى الحرفية ونصدق المعنى فقط: أى نعرف أنها تمثل شيئاً مبهماً يثير انفعالاتنا: وهذا الشيء وحده هو الذى تمنحه ثقتنا؛ فعندما يقول ماتشادو " لا شيء يهم، أن يفيض النبيذ الذهبى من كأسك الزجاجى، أو أن يلوث لعصير الحمضى الكوب النقى " فإننا نفهم أنه لا يتحدث بجد، ونفهم أنه لا يشير فى حقيقة الأمر إلى نبيذ أو إلى عصير حمضى أو كأس أو كوب. ويكون من البدهى لدينا أن ماتشادو قصد بهذه الأبيات أن ينقل إلينا انفعالاً من نوع ما يمكن أن نتعرف على محتواه من خلال عقلنا القارئ، ورغم وجود هذا المضمون فإنه يظل دون ظهور.

ويشعر القارئ - بالنسبة لكافة الأمثلة التى عرضنا لها - بالريبة، على مستوى الوعى، إزاء حرفية هذه التراكيب، لكنه يتخذ موقفاً مغايراً إزاء الأثر الانفعالى وكذلك إزاء الارتباطات الخاصة بالمضمون اللاوعى لها. ولا يحدث نفس الشيء بالنسبة للرموز ذات المعانى المزدوجة غير المتجانسة طالما أنها لا تتداخل مع التشبيه التقليدى، ففى مثل هذه الرموز نجد أن الحرفية تتضمن معنى منطقياً غير قابل للرفض عند القارئ الذى يتلقاه فى نفسه دون معوقات أو إحياءات. فعندما تقرأ بيت الشعر " الخيل سوداء " ندرك أن " الخيل سوداء " رغم أننا ندرك معه انفعالاً معيناً يحمل فى طياته - على المستوى غير الهزلى - lúdico معنى مختلفاً؛ وقد أشرت منذ لحظات إلى أن الرموز غير المتجانسة أحياناً تفيد من الصورة الشعرية التقليدية، لغاياتها الخاصة وفى هذه الحالة نجد القارئ يرى بعين هزلية للجملة من حيث هى صورة شعورية

تقليدية، وليس لما يتضمنه التعبير من رمز غير متجانس. لنعد مرة أخرى بقصيدة لوركا التي تحدثنا عنها مراراً وتكراراً والمنظومة على بحر " Octosilabo ذى المقاطع الثمانية " " محدبون وظلاميون " فمن خلال الصفة الأولى Jorobados قام الشاعر ببناء رمز غير متجانس، أى أن معناه اللاعقلانى " شىء مخيف " Monstruo، أما معناه المنطقى فهو " الانحناء على ظهر الخيل "، ولما كان هذا المعنى أمراً عادياً فإن القارئ يقبل به دون تحفظ أو تعديلات دلالية، وهذا هو نفس ما كان يحدث بالنسبة لعبارة " الخيل سوداء " ولا شك أن هناك قضية تقول عنها طارئة، وبعبارة كل البعد عن الرمز غير المتجانس، وهى أن ذلك المعنى المنطقى تم التعبير عنه هذه المرة من خلال صورة شعرية تقليدية بمعنى أن لفظة Jorobados منحنون على ظهور الخيل. ففيمما يتعلق بهذه الصورة - وفقط فيما يتعلق بها - يوجد هناك عدم تصديق: فكلمة Jorobados لا تقودنا بشكل منطقي إلى فكرة Jorobados، بل - أكرر - إلى الفكرة الشديدة الاختلاف وهى " الإنحناء على ظهر المَطيّة ".

فقدان الثقة في الحرفية اللاواقعية للرمز في الوعي،

مع نفي عدم تصديق هذه الحرفية في اللاشعور.

نجد إذن أن حرفية الرموز Simolizadores تصبح غير مصدقة (مثل : " زهور الكارمين تغنى " و " المطر شىء لا شك أنه يحدث في الماضى " ولا يهم أنه يفيض النبيذ الذهبى من كأسك الزجاجى أو أن يلوث العصير الحمضى الكوب النقى ") غير أن علينا أن نلاحظ أن ذلك يحدث فى الوعي، كما أنه فقط من منظور المضامين المحضة، وسبق أن قلت أننا لا نصدق أن زهور الكارمين تغنى لكننا نشعر فى الوقت ذاته أن تلك الأغنية، كصفة تتعلق بالألوان، هى عبارة عن واقع وليس عبارة عن مجرد طريقة فى القول. فما نعرفه يأخذ اتجاهها وما نشعر يأخذ اتجاهها آخر وهو الاتجاه المعاكس. والأمر هو أن ما نشعر به مردّه أن اللاشعور عندنا (اللاشعور عند الشاعر

في البداية وبعد ذلك عند القارئ) قد تحققت في داخله المعادلة " Carmines [=]
تغنى " بكل ما تحمله الكلمة من الجدية ولهذا فإن الظاهرة الرمزية تتبدى أمامنا كأنها
إيحائية. وسوف أعود مرة أخرى لمناقشة هذه النقطة ^(١).

الهوامش

(١) انظر الفصل السادس عشر .

الفصل الرابع عشر

المعادلات اللاشعورية ، والثقافة البدائية وثقافة العصور الوسطى ١ - المعادلات اللاشعورية والثقافة البدائية

سمات المعادلات اللاشعورية والعقلية البدائية :

عاش الإنسان على مدى آلاف السنين معتمداً لا على العقل وإنما على الانفعال، وبالتالي عاش على النتائج الانفعالية للإثبات أو النفي النابع من اللاشعور، وهنا لا نشعر بالاستغراب عندما أوضح لنا التحليل السابق، الخاص بسمات المعادلة اللاشعورية، العديد من الظواهر التي هي من سمات العقلية البدائية وكذلك عقلية العصور الوسطى من حيث الملامح البدائية التي ظلت بها (فهي بدائية لا على أساس المضمون المنبثق عنها وإنما على أساس بنيتها). وكانت هذه الظواهر معروفة في حد ذاتها إلا أن سببها غير معروف وظل مختبئاً، إذا كان الأمر - كما سنرى لاحقاً - عبارة عن هذه المعادلات (التي تحدثنا عنها لأول مرة في هذا الكتاب على ما أعتقد) وسماتها الغريبة.

وفي هذا المقام علينا أن نقوم بسرد بعض الوقائع ذات الدلالة المهمة؛ فمن المعروف أن الإنسان البدائي يكتفى بوجود وجه شبه بعيد (وربما بعيد جداً) بين طرفين حتى يتم الربط بينهما، والأمر المثير هو أن هذا الربط عبارة عن تماثل جوهرى^(١)، فإن نسمى الشيء هو مساو لأن نملكه ذلك أن الاسم يحمل ارتباطاً مرئياً رغم أنه غير جوهرى (لنكن واعين جيداً لهذا) بالنسبة للمُسَمَّى. وعلى ما اعتقد فإنه لم يتولأ أحدَ شَرَح ذلك (على الأقل بشكل مرض وحاسم وبمبعد عن العموميات التي لا تقدم ولا تؤخر شيئاً في هذا المقام)؛ وهنا علينا أن نقوم بهذه

المحاولة، فربما أصبحنا مهيين لذلك بفضل النظرية التي عرضناها حول المعادلات اللاشعورية؛ ولا شك أننا هنا أمام خطوات X متوافقة مع ما درسناه فى الشعر المعاصر:

اسم الشيء [= الشيء نفسه =] انفعال فى الوعى " بالشيء نفسه "

ولم يكن الخلط الذى يقوم به العقل البدائى بين الشيء وما يرتبط به (الاسم مثلاً فى الحالة التى نتحدث عنها) ظاهرة يجهلها علم النفس فى الثقافات الأولية، لكن ما أظن أنه جديد فى هذا المقام هو شرح المسألة من خلال السمات الخاصة بالمعادلات اللاشعورية (وهى لم تطرح مسبقاً للبحث من قبل أحد) التى تؤسس لظهور الرموز. وبالنسبة للقضية التى بدأت معالجتها فهى الظاهرة الغريبة التى يخلط فيها الإنسان البدائى خلطاً كاملاً بين الأشياء وبين مجرد مسمياتها، أى أنه إزاء الأسماء يعيش حالة انفعالية وكأنه يتعامل بالفعل مع الأشياء، وهذا فقط يمكن تفسيره فى نظرى فى أنه قد تكونت عنده معادلات رمزية سماتها كالتالى أولاً : أنها لا شعورية، ثانياً : تتضمن إمكانية اللاجوهريّة، ثالثاً : جادة، رابعاً : شمولية، خامساً : إنتقالية؛ سادساً : وكل هذا يضيف على الطرفين اللذين تم الربط بينهما إمكانية الغموض أو الإبهام، سابعاً : ازدواج المعنى،. لئلا الأمر. عندما تصبح المعادلات لا شعورية فسوف تكون " جادة " غير أن " الجدية " التعادلية لها نتائجها كما تعرف، وعلى ذلك فإن التماثل الذى نتحدث عنه (بين الأسماء والأشياء) سوف يكون تماثلاً حقيقياً، وبمقولة أخرى سوف يكون تماثلاً من النوع الحسابى (بمعنى $3 + 2 = 5$) وليس مجرد مقارنة مثل تلك التى نراها فى جمل مثل " يد من ثلج " أو " شعر من ذهب " فهى عبارات تقرّ وجود شبه غير أن ذلك التشابه لا يؤثر على كلا الطرفين اللذين أدرجاً فى المعادلة (شعر وذهب، وثلج ويد) واقتصر الأمر على مجرد سمة لتلك الأشياء (اللون). غير أن المعادلات اللاشعورية فى العقلية البدائية تتضمن تماثلاً فعلياً بدلاً من التشابه، وبدلاً من تناول سمات الأشياء، نجد الأشياء نفسها (لنقل الاسم والمسمى) حيث يندمجان ويتساويان بالكامل. أقول بالكامل: هانحن أمام حالة الشمولية، الاسم

- دون أن يبتعد عن جوهره كاسم - هو أيضاً اسم والشيء نفسه ("ازدواج المعنى " وإيهام ") فى اتجاه جوهرى. أنه الشيء نفسه أى الشيء من حيث كافة سماته بما فى ذلك تلك التى ليست لها علاقة باسم المتعلق بها، فإذا ما كان الأمر يتعلق بباب مثلاً (حكاية على بابا والأربعين حرامى) فلها سمة الفتح:

أن يملك المرء اسم الباب (معرفته) يسيطر على ذلك الاسم [= يملك الباب نفسه، ويسيطر عليه =] الانفعال فى الوعى " بملكية الباب نفسه والسيطرة عليه " .

وعلى ذلك فإذا ما كان إسم الباب " سمس" فإن على بابا يمكنه أن يفتح الباب ناطقاً (سمس) الذى هو سمة الباب ثم يأمره بقوله " افتح يا سمس " . من الواضح أن الأسم لا يمكن أن يفتح، غير أن السيطرة على الاسم ومعرفته والنطق به إنما هو ملك الشيء والسيطرة عليه وهو الذى يشير إليه الاسم (الباب) من حيث كمال واقعه بما فى ذلك تلك السمات (الانفتاح) التى هى بعيدة تماماً عن السمات التى يمكن أن يكون عليها الاسم فى حد ذاته (أصر على تسمية ذلك بالشمولية) . ولا شك أن كل ما نشير إليه، بما فى ذلك ظاهرة " الانتقالية " بشأن هذا الموضوع المعقد قابل للشرح (فهو ظاهرة تتطلب وجود الشمولية بالإضافة إلى الجدّة التعادلية ... إلخ) غير أننا نتلقى الانتقالية (قبل كل هذه التفاصيل الدقيقة) من خلال الخطوة الأولى القائلة بأن الاسم هو الذى يمنح ذلك الانسان البدائى الانفعالى بالشيء فى واقعه كاملاً؛ ومن خلال المثال السابق ذكره يمكننا أيضاً ملاحظة سمة مهمة وهى أن المعادلة نشأت دون الوفاء بشرط الجوهرية، وهو الشرط الذى تستلزمه دوماً تلك المعادلات التشبيهية الواجبة التى لا تريد إحداث تأثير كوميدى؛ فإذا ما قام أحد ما - عن عمد - بالخلط بين الشيء واسمه فإنه سيثير ابتساماتنا، ويرجع السبب فى ذلك إلى اللاجوهية فى الشبه القائم بين واقعيتين، تضحكنا النكات القائمة على اللعب بالألفاظ لأنها تقدم لنا أخطاء من هذا الصنف؛ وهنا نجد أن الانسان البدائى يشعر بخطأ مماثل لكن النتائج المترتبة على ذلك شديدة الاختلاف بل، ومناقضة، ذلك لأنها تحدث فى اللاشعور؛ فرغم أن التماثل بين " الاسم = الشيء " أمر غير

جوهري فقد شهدنا أنه - فى حقيقة الأمر - غير هزلى، فضلاً عن كونه " انتقاليًا " و " شموليا " ... إلخ. وبمقولة أخرى أنه تقيض رفض التماثل الذى تعنيه الابتسامة أمام تشبيه كوميدى.

وإيجازاً للقول: إن السمات الخاصة بالمعادلات اللاشعورية (وهى إمكانية اللاجوهريّة دون نتائج مضحكة والجدية والشمولية والانتقالية وازدواجية المعنى والابهام) يمكن أن تفسر لنا تلك الوقائع التماثلية التى هى من سمات العقلية البدائية والقائلة بأن الشيء يختلط فى واقع الأمر، وبشكل غير لعوب، مع أى من علاقاته وليكن مُسمّاه مثلاً على ذلك. وفيما يتعلق بهذا البعد الأخير يجدر أن نتوقف لنرى بعض تنويعاته إضافة إلى الحالة التى بين أيدينا وهى " افتح يا سمسم "؛ تُنسب العبارات السحرية التى تثير الطاعة أو تواجد الذات المشار إليها إلى نفس هذا النمط، غير أنه ربما وجب علينا أن نضيف فى سياق مماثل حالة أخرى لم أرها على الإطلاق قريبة من المثال الذى ذكرته، ومع هذا فإن التفسير الذى طرحناه بشأنها يفسر لنا السّر فى أنه لا يمكن أن يُنطقَ باسم الرب Dios فى الإنجيل، وذلك أن النطق به يماثل أنه ملك وأنت تسيطر وتفرض سطوتك (مثلاً كان على بابا يسيطر على باب المغارة التى تضم الكنوز) وهذا مقصد - السيطرة على الرب - فيه تدنيس للمقدسات :

الملك والسيطرة على اسم الربّ [= ملك الرب والسيطرة عليه =] الانفعال بملكيتة وسيطرته على الرب فى الوعي .

وسوف يقوم الرسّام البدائى فى كهف التاميرا Altamira (أسبانيا) بالإفادة من فنه لجذب الثيران البرية bisontes وصيدها بهذه الطريقة ذلك أنه عندما قام برسمها على سقف الكهف فقد تمكن من إيجاد علاقة جوهريّة بين الصورة والمُصوّر:

ثور برّى مرسوم [= ثور برى حقيقى =] انفعال بوجود ثور برى واقعى من خلال الوعي. وهنا فإن على الكائن المرسوم أن يظهر فى مكان قريب حيث يمكن قنصه.

هناك ما هو أكثر من ذلك: وهو أن صورة أحد ما (سواء كانت رسماً أو تصويراً أو دمية من القماش أو القماش) تساويه وبالتالي سوف تنعكس من خلال الانتقالية ^(٢) فى كل ذلك الذى نفعله. ومن هذا المنظور فقط يمكننا أن نفهم وندرك كيف أن المشعوذ يمكنه تصور أنه قتل بهذا الشكل شخصاً لمجرد أنه وخز قلب صورته:

صورة شخص [= الشخص نفسه =] انفعال بالشخص نفسه فى الوعى.

ولما كانت الصورة والشخص متساويان فإن ما نفعله للصورة سوف يحدث للشخص : فمن خلال الانتقالية سوف يموت هذا الشخص.

نجد إذن أن الشئ ^(٣) (سواء كان اسم شئ أو أحد أو رسم ثور برى أو دمية تمثل إنساناً) يتحول (فى كل هذه الحالات وفى الكثير من الحالات الأخرى) فى نظر الإنسان البدائى إلى رامز فيه تماثل فعلى، وليس تمويهها، مع شئ آخر. العالم ملئ بالرموز بالمعنى الحرفى الدقيق الذى تستخدم فيه هذه الكلمة، إنها رموز تثير انفعالات المُشَاهِد البسيط بالشكل الذى عليه الرموز: أى بطريقة " غير ملائمة " " للحرف " المتعلق بالرامز من حيث هو. فمن المنظور العقلانى لا يمكن للاسم أو الرسم أو الدمية الخاصة بشئ ما أو بأحد ما أن يثير فينا الانفعال بأننا بالفعل أمام الواقع المُمَثَّل أمامنا .

٢- معادلات لا شعورية وثقافة العصور الوسطى

الشكلية خلال العصور الوسطى : الأسباب والنتائج :

قلنا قبل ذلك أن الإنسان البدائى ليس وحده الذى يشعر بالعالم بالشكل الذى شرحناه سلفاً، فهناك أيضاً إنسان العصور الوسطى حيث كان يعيش الواقع من خلال هذه المراحل التى يمكن أن نطلق عليها اعتباراً من الآن " سحرية " إذ هى التى يمكن أن تفسر طقوس الشعوذة وشعوذة الكهف.

وهناك الكثير من الوقائع والمعتقدات الخاصة بالعصور الوسطى التي ترجع إلى هذه الأصول، وعلينا هنا أن نعدّد بعضها، وهنا سرعان ما يبدو لنا جلياً الاهتمام العظيم بما هو ظاهري أو شكل، والسبب هو أنه لما كان العقل الإنسانى لم يكتمل نضجه بعد فإنه كان يميل للعيش انطلاقاً من الانفعال، أو بمقولة أخرى أنه كان كثيراً ما يعيش انطلاقاً من اللاشعور الذى يخلط بين الشئ وبين ما يرتبط به مهما كانت درجة الارتباط واهية ذلك أن هذه المنطقة - أى اللاشعور - لا تتطلب جوهرية وجه الشبه بين طرفى المعادلة. وهنا نجد الخلط بين جوهر واقع معين وبين مظهره الخارجى، فكل شكل سوف يكون منظوراً إليه على أنه جوهرى لهذا السبب ويجب الوفاء به. وعلى ذلك فإن المراحل التى يمر بها اللاشعور هنا هى على النحو التالى:

شكل الشئ = [جوهر الشئ =] الانفعال فى الوعى بجوهر الشئ

وعلى ذلك فإن العصور الوسطى هى المرحلة التاريخية التى كانت فيها قيمة كبيرة للبروتوكول والإتيكيت (المراسم)^(٤) والسلوك المظهرى للأشخاص. أنه عصر تغلب عليه البصرية، فإذا ما توفى أحد الأقارب لابد من البكاء عليه بشكل مرئى أو أن يقوم المرء (ليلاحظ القارئ هذا جيداً) باستئجار أحد للقيام بذلك وهذا حتى يتم الوفاء بالطقس (التعاقد مع النائحات): كانت العملية تتمثل فى المظهرية الخارجية أو الاحتفالية، فالمكانة التى كانت لإنسان ما فى المجتمع، أى وضعيته، كانت تتحول إلى طبيعة؛ إن كل شئ يرتبط بمنظومة اللاشعور التى شرحناها سابقاً (شكل [= جوهر =] انفعال بالجوهر فى الواعى): فإن يكون المرء فارساً أو ملكاً أو من العامة فليس مرد ذلك عرض واتاه بسبب ولادته فى إطار فئة اجتماعية أو أسرة بعينها، وإنما ذلك جوهر. وهنا نجد أن مفهوم التدرج قد عاش أعلى تجلياته خلال تلك الفترة؛ غير أنه لما كان المظهر الخارجى مهماً للغاية أصبح من الضرورى - حينئذ - إبراز ذلك أيضاً فى الملبس، إنها إمبراطورية الزى^(٥) أو الأزياء . ولما كانت الفروسية أو بساطة الطبقة أمراً جوهرياً فعلى نفس الدرجة أيضاً نجد اللباس المناسب لكل حالة إذ أنه - أى اللباس - يعنى شكلية تتحول إلى جوهر لنفس الأسباب^(٦) فكل شخص كان مظهره

يعكس ما هو عليه من الداخل، وهذا واجب، فالإنسان البسيط لابد أن يكون مظهره الخارجى بسيطاً، وكذلك الحال - كل فيما يناسبه - بالنسبة للباقيين. وكان من المأمول أن يظهر السيد العظيم كامل أبهته. وهنا نفهم بشكل جديد - وربما بطريقة راديكالية - المعنى الذى كان سائداً فى ذلك الوقت بشأن اقتصادية الانفاق العادل (المناقضة للنظرية التى نعيشها اليوم والقائمة على الكسب العادل) التى هى واحدة من سمات العصور الوسطى^(٧) فقد كان من الضروري أن يتلقى كل شخص ذلك القدر المناسب له من الثروة فى إطار قياسه أو وزنه بالطبقة الاجتماعية التى إليها ينسب. وهذا ما يقول به القديس توماس^(٨) فلما كان على النبيل أن يظهر فى كامل أبهته يجب أن يؤل إليه مال المجتمع. غير أن السبب الانفعالى المحض هو الذى لا يقوله أحد، سواء كان القديس توماس أو شرّاحه (ومنهم الحاليون أيضاً) وهو السبب الذى يمكن وراء ذلك الانفاق المفترض الذى عليه الأرستقراطية، يمكن لنا أن نقدمه على هذه الصورة :

الشكل الذى يظهر فيه الشخص [= جوهر ذلك الشخص ، أى ماهية الشخص فعلياً =] انفعال فى الوعى بجوهر ذلك الشخص ، أى ماهية ذلك الشخص فعلياً .

أرى أننا يجب أن نضيف هنا فى عجالة أنه لما لم تنتصر البرجوازية فى أسبانيا انتصاراً حاسماً^(٩) فى تلك الفترة فقد استمرت هذه الظاهرة مهيمنة خلال عصر النهضة وبعد ذلك بزمان ليس بالقصير وبشكل خارج عن المألوف، ومن بينها - أى من بين تجليات مفاهيم العصور الوسطى هذه - تلك الحالة التى ندرسها وهى الشريف فى قصة من قصص الشطار بعنوان " لاثاريو "، وكذلك الأمر بالنسبة للعديد من صنف ذلك الشريف فى الحياة الفعلية الأسبانية خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر، حيث كان كل هؤلاء يخفون ما يمرّون به من عوز وفقير لأسباب أخلاقية؛ إذ كانت هذه الأسباب تتمثل فى عائق المظهر الخارجى، الذى ينظر إليه على أنه جوهرى، وهذا شبيه بما ندرسه بالنسبة للعصور الوسطى. نجد أمراً مشابهاً لذلك خلال القرن التاسع عشر الأسباني ألا وهو ماذا يقول عنّا الناس فيما يتعلق بالعبارة بالشكل

الخارجى والتصنع المصاحب له إذ يرجع ذلك إلى جذور واحدة : لنقرأ بعض قصص جالدوس Galdós (ومنها Las bringas على سبيل المثال) إن لفظة " Curseleria التحذلق والتصنع " التى تضم كل هذا ليست إلا نوعاً من آثار العصور الوسطى (هذا إذا ما كان صحيحاً ذلك التحليل الذى قدمته) خارجاً عن الإطار الزمنى له، التصنع إذن هو حالة أسبانية وعلينا ألا نبحث عن جذورها فى شيء آخر إلا من خلال الموقف الذى كان من حيث المبدأ سلوكاً، وهو الالتزام بواجب معين هو أن نكون أوفياء لطبيعتنا الجوهرية وعلينا ألا نبتعد عن طبيعتنا، وهنا علينا أن نعود لمناقشة ذلك الماضى البعيد.

كانت الامتيازات خلال العصور الوسطى أمراً جوهرياً فإذا ما كان قائد بوليس باريس يتمتع بامتياز فحواه أنه عندما يخرج إلى الشارع لابد أن يسبقه ثلاثة من الموسيقيين الذين يعلنون قدومه على الملأ وحتى ولو كان يؤدى الخدمة المنوطة به، فمن الضرورى الوفاء بذلك حتى ولو أدى إلى الإضعاف من فعالية المنصب، وأتصور هنا أن اللصوص كانوا يشعرون بالامتنان لهذا الالتزام، خلال ذلك العصر، بهذه التفاصيل التى لا مناص منها. إذن نجد أن الصفات والامتيازات كانت تعتبر حاملة الاستقرار والثبات. فالملك أبولونيو Apolonio - الذى غرق - يسافر إلى مملكة بعيدة لا يعرفه فيها أحد، وذهبوا به للمثول أمام عاهل ذلك البلد، وهنا نجد أبولونيو يفصح عن هويته ويتم السماح له فى البلاط على أنه مدعو وصاحب مقام رفيع، ثم يستعد ليقدم مقطوعة موسيقية باستخدام آلهة Vihuela، لكنه سرعان ما يكتشف أنه لا يستطيع العزف على هذه الآلة والسبب هو أنه لا يضع التاج على رأسه لهذا من المستحيل عليه أن يمارس قدراته الموسيقية العظيمة، وهنا نجد أن المليك الصديق والمضيف يمنحه واحداً من تيجانه وأسهم بذلك فى حل لهذه الأزمة الخطيرة، لم يشأ أبولونيو أن يرتكب التناقض / طلب آلة موسيقية Vihuela ليضطرب الحضور / وقال بدون تاج لا يمكن لى العزف / (كتاب أبولونيو المقطع رقم ١٨٥)^(١٠).

هكذا يقصّ علينا مؤلف القصيدة، هذه الواقعة برشاقة، ومن الملاحظ أن أساس هذه الحكاية مماثل من حيث الجوهر للعديد من الحكايات التي تنسب إلى العصور الوسطى، والتي تعبر عن أن ذلك العصر كان يميل، من الناحية الانفعالية، إلى إقرار علاقة بين الجوهر والعرض بشكل يجعل كل شيء، وقد تحول إلى جوهر. فالملك وتاجه هما نفس الشيء إذ لا يكتمل أحدهما بدون الآخر. كما أنهما أيضاً متساويان، أى الشخص ووضعيته الاجتماعية، بشكل أنه لا يكون ملكاً كاملاً بدون التاج، كذلك تنسحب هذه الفكرة على أى شخص آخر ووضعيته الاجتماعية، فالملك بدون تاج لا يجب أن يعترف. ومن خلال هذا المنظور نجد العصور الوسطى تمثل العصر الذى فيه كل شيء يحمل شيئاً من رصانة صور ورق اللعب (الكوتشينة الأسبانية).

ولأسباب مماثلة كان هناك خلط بين السبب وما يترتب عليه، وبين هذه النتائج وبعضها البعض، وذلك عندما يتعلق الأمر بتأثيرات خاضعة لنفس السبب، ويشير واضع الإتيكيت الفرنسى أوليفر دى مارش Oliver de la M, أن الخادم المكلف بوضع الفاكهة على المائدة لابد أن يكون هو الذى يقوم بإضاءة الشموع، لماذا ؟ لأن الفواكه هى ثمرة زهور، كما يقول، يتولد عنها الشمع الذى تصنع منه الشموع ^(١١) وكان هذا التفسير الساذج يقوم (فى هذه الحالة وفى الحالات الأخرى) على أساس مراحل لا شعورية تمنح العقلانية احتمالية انفعالية؛ إذن كانت كلماته - أى أوليفر دى مارش - حاسمة عند قرأته آنذاك ^(١٢) ويرجع ذلك فى نظرى إلى بعض الصور الكنائية اللاشعورية التى تماثل بين السبب والمسبب:

من ناحية :

فاكهة [= زهور =] الانفعال بالزهور فى الوعى

ومن ناحية أخرى :

شمع [= فواكه =] الانفعال بالزهور فى الوعى

كان الشمع والفاكهة يحدثان نفس الانفعال، وبالتالي كان نفس الشيء من الناحية الانفعالية وعلى ذلك يجب أن تقوم خادم واحد بالمهتين معاً.

– العصور الوسطى وكراهيتها للجديد *misoneismo*

غير أننا نجد المعادلات اللاشعورية التى نتأملها وهي :

شكل [= جوهر =] الانفعال فى الوعى بالجوهرية

تلقى المزيد من الضوء على ظواهر أخرى ترجع للعصور الوسطى (وليس العصور الوسطى فقط كما سنرى) ربما لا تزال حتى الآن محط اهتمام، إننى هنا أتحدث عن ظاهرة كراهية ما هو جديد، وهى ظاهرة واضحة وجلية فى كل هذه الفترة على امتدادها الزمنى، واستمراريتها - أى الظاهرة - حتى بعدها. وحقيقة الأمر نجد أن كراهية ما هو جديد أخذ يتهادى بنيانها فى الثلث الأخير من القرن السابع عشر (الصراع بين القدماء والمحدثين ^(١٣)) ويمكن أن نقول انها امتدت واستمرت خلال القرن الثامن عشر حيث نجد عند القليلين مثل *De Turgot* فى منتصف القرن وعند *Condorcet* بعد ذلك أى فى نهاية المئوية (تلك الفكرة التى أصبحت شعبية خلال القرن التالى وهى " التقدم " فأى تغيير هو هدف الإدانة خلال العصور الوسطى وكذلك ما ظل متبقياً منه خلال عصر النهضة وكذلك بعده ولو أن ذلك كان ضئيلاً. كان نوعاً من المبالغة التى تقف عند طبيعة الأشياء. الأمر معروف للغاية ^(١٤) لكن سببه السرى ليس على نفس هذه الدرجة، وهو عندنا يفسّر كل شئ، وهو الخلط اللاشعورى والرمزى بين الجوهر الثابت الذى لا يتغير للأشياء وبين عرضها: أى الأشياء والنوافع العرضية، فإذا ما كان عرض الشئ كأنه الجوهر بالمعادلة على هذا النحو:

عَرَضُ الشئ [= جوهر الشئ =] الانفعال فى الوعى بجوهر الشئ

وبالتالى فمن الضرورى النظر إلى هذه العوارض على أنها ثابتة على أساس أن الجوهرية هذه السمة التى هى اللا تغير.

وإذا ما كانت الأشياء غير خاضعة للتغيير من حيث الجوهر وكذلك من حيث العَرَض فليس هناك مخرج ولا قدرة لها على التغير ^(١٥). والخلاصة أنه الإنسان خلال العصور الوسطى سوف يعيش العالم كأنه كتلة ثابتة وجامدة ولا توجد وسيلة لإدخال

تعديلات أو تحديدات جوهرية عليه، فكل ما هو كائن كان، من حيث واقعة العام، وسوف يكون على ذلك النحو فى كل لحظة ومكان، ومن هنا ندرك سرّ كمال سريان "مضمون السلطة": "أى أننا نفكر اليوم كما كان التفكير بالأمس"، كذلك هناك سريان ما يمكن أن نطلق عليه "مضمون العادة": "أى أننا نفعل اليوم ما فعلناه أمس"، وإذا لم أكن مخطئاً فإننا نفهم بهذه الطريقة واحدة من السمات المعروفة والأكثر بروزاً فى أدب العصور الوسطى والتي امتدت فيما بعد وظلت على حالها حتى المسرح خلال القرن السابع عشر فى أسبانيا، نجد إذن أن رجل العصور الوسطى (وكذلك الأجيال التى أتت بعده خلال العصر التالى بشكل كبير أو صغير) غير قادر على تصور ما هو بعيد أو ما فوق الطبيعة على أنه شىء يختلف جوهرياً عما هو متعلق بأحداث الحياة اليومية القريبة والملموسة: وقد قلنا إن كل ما يكون كان قبل ذلك من حيث قلبه العام وسيظل كذلك فى المستقبل مماثلاً لنفسه؛ وقد كان ينظر إلى الإسكندر الأكبر على أنه مثل فارس مسيحي آنذاك، وطبقاً لما نعرفه من رؤية الملك ألفونسو العاشر العالم فإن السيد جوبتر Jupiter تعلم علوم اللغة وعلم الحساب صغيراً^(١٦)؛ إلا أن الظاهرة ليست شديدة الاختلاف عندما نرى جونثا لوبرثيو G. Berceo (قسّ أديب) وهو يرسم لنا المخلوقات السماوية والجهنمية وهى على نفس شاكلة الناس - سواء كانوا طيبين أو سيئين - الذين يحتك بهم فى حياته اليومية فى عالمهم المتواضع^(١٧) هانحن نرى فى الأبيات التالية مجموعة من الشياطين تقود أحد المذنبين إلى الجحيم:

وثقوه بالخيال، الفرسان القدامى

الذين هم دوماً أعداؤنا الألداء .

لا يقدمون له طعاماً من تفاح وتين

بل دخان وخلّ وجراح ولدغات

(من : معجزات العذراء "الشقيقان" مدريد - دار نشر أسبانسا كالى - سلسلة

"القراءة" ١٩٣٤ - ٢٤٦ ص٦٢)

تتولى العذارى الدفاع عن أحد محبيها وتحميه من حبائل الشيطان الذى يتمثل له
فى صورة أسد ليثير الرعب فى نفسه:

أخذت أضربه ضرباً موجعاً
ولم تستطع الصغيرات الاستماع إلى الكبيرات
وتسريل الأسد بنقود طيبة
ولم تكن فى أيامها الأحمال مطروقة

وقالت له المرأة الطيبة: أيها الخائن المزيف
الذى يمشى بالشر دائماً، إنك سيد بالغ السوء
وإذا كنت هنا أجذبك فى هذه الساحة
فإن ما سمعته عن فعالك جعلنى أراها أكثر سوءاً

(العمل المذكور ، الراهب النشوان ، صفحات ١١٤ ، ١١٥)

- إنه الشعور الغامض غير المتحرك ذو الجذور اللاشعورية فى تفسيرنا للأمر
عَرَض [= جوهر =] انفعال واعى بالجوهر.

كما أن هذا اللاشعور قد تأكد بشكل ما وازداد تكثيفاً بناءً على ذلك من خلال
الواقع الاجتماعى على آنذاك، ولنقل أننا نجد أنفسنا نعيش القرن العاشر، فالمجتمع
مقسم إلى طبقات، كما يسيطر عليه الاقطاع، وهاهو ذو شكل كلاسيكى، أى عبارة
عن قطعة جامدة وتكاد تكون هادئة أو فيها شيئاً من الدينامية الشديدة البطء بحيث
إنها لا ترى عن قرب؛ فقد اختفت العمليات التجارية الكبرى واختفت الصناعات
الكبرى منذ مائتى عام (وهنا يمكننا أن نحدد التاريخ وهو استيلاء العرب على
قرطاجنة عام ٦٩٥ م ^(١٨)) فقد إستولى العرب على البحر المتوسط وقطعوا بذلك

عمليات النقل التجارى التى كانت تروح وتغدو من بيزنطة^(١٩) . وفى ظل هذه الظروف يجد الشخص نفسه وقد انخرط تماماً فى الجسد الاجتماعى طالما أن ذلك يهيأ له مصيراً محدداً له سلفاً، كما أنه من المستحيل الفكك منه: لا من الناحية الطبقيه ، ذلك أن وضع الطبقة يضعه فى سجن وكأئه فى طبيعة لا تتغير ملامحها، ولا من الناحية الاقتصادية فليس من الممكن أن يثرى من خلال العمل بدرجة كافية سواء من حيث الانتاج أو بيع المنتجات. وبذلك ظل الإنسان وكأئه قد تجمد على موقف يتسم بالاحركة. يولد المرء ويموت فى عالم وسياق اجتماعى يطلان عليه وكأئهما مسحوران فى قالب دون أية إمكانية فى التغير. فالانفعال الأعمى الذى لا حراك فيه والذى يصل إلى كل واحد من خلال اللاشعور كان يتأكد ويزداد ذلك التأكد من خلال ما هو متراكم فى الخبرة عن عالم غارق فيما يشبه حالة ثمل؛ كما أن ذلك يتأكد أيضاً من خلال العقل بشكل ما فدائماً ما يتم إسداء النصيح إليه من خلال ما يلتقاه وما يلتقطه فى عالم الواقع .

ومع كل هذا هناك يمكن العثور على شىء جديد، فالبنية المنتظرة لم تكن تكتمل، وكانت المياه تسير فى مجرى غير متوقع: هاهو أمر جلل قد حدث وهو التغير، وهنا تتساءل : كيف كان العقل البدائى " باختفاء العقلانية " على التحول فى هذه الحالات ؟ كان يفعلها على النحو التالى: لا يجب أن يتغير العالم، وبالتالي فإن التغير كان عبارة عن خطأ أخلاقى وفوضى وتناقض وهول يناقض الطبيعة وذلك بلوى الظواهر العادية للأشياء: الأمر فى نهاية المطاف عبارة عن خروج على المألوف ينبغى تصحيحه.

كيف ؟ عندما يتم تلقى التغيير على أنه " تعسف أو جورٌ "Abuso" فإن تصحيح المسار واستعادة " السلوك الطيب " كان يتطلب الانتقال إلى عصر آخر لم يتم فيه بعد ارتكاب هذا الخروج على المسار. وهذا العصر ذو السلوك الجيد لم يكن ليكون إلا الأمس، وعلى أية حال فإن " السلوك الطيب " كان " السلوك الطيب القديم " ومن هنا نجد الحنين إلى " العصر الذهبى " الذى لا يضارعه شىء حيث إن كل العصور اللاحقة عليه قد سعدت بالحصول على نفحة، كاملة أو منقوصة، من البدائية. إذن على

القول بأن مضمون الحركة استمر في العالم الأوروبي رغم ما قد اعتراه من تشرخات في مناطق كثيرة من جسده ، وظل هذا الأمر حتى الثلث الأخير من القرن السابع عشر^(٢٠)، وفي هذا المقام فإن المنظور الذي يتخذه بعض المؤرخين باعتبار العصور الوسطى قد انتهت في التاريخ المشار إليه ليس من باب العبث ، نحن إذن أمام حالة كراهية للتجديد خلال العصور الوسطى .

(الماركيز دى سانتيانا : إذا أنت لم تتمكني من استعادة العادات القديمة [يتوجه بحديثه إلى أسبانيا [فأرجو من الله الرحمة بك).]

وكذلك استمرارية خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر (وليس ذلك في أسبانيا فقط) نعرض في السطور التالية بعض النصوص. يقول فرأى لويس دى غرناطة Fray Luis de G. فى " رمز الإيمان " :

كما لو أن تجديد الأشياء يحرّكنا بشكل أكبر من

عظمتها، فى استقصاء السبب الكامن وراءها

- جيفارا فى ١٥٣١ :

لا تحاولوا العمل على إدخال أشياء جديدة ذلك أن التجديد يجلب على من يضعه أحمقاً ، ويولد الاستغراب بين الشعوب^(٢١) .

- سباستيان دى كوبروبياس : S. de Covarrubias (١١٦ : كنز اللغة القشتالية) :

التجديد عادة ما يكون شديد الخطورة ، فهو يجلب معه تغيير العادات القديمة^(٢٢) .

- كيبيدو : Quevedo

يخسر العالم عندما يريد أن يكون شيئاً آخرًا ، ويخسر الناس عندما يريدون أن يكونوا مختلفين عما هم عليه، إنه التجديد السيئ للغاية والسعيد بنفسه فعندما يستاء مما كان عليه يشعر بالملل مما هو عليه وحتى يظل فى حالة تجدد دائم عليه أن يظل

دائماً مولعاً بالتجديد، فالمولع بالتجديد يرى فى حياته الموت والحياة الأبديين، وهو أمر من اثنين: إما أن يتخلى عن ولعه بالتجديد أو أن يظل طول عمره عاملاً على إحداثه.

– جراثيان فى كتابه : النقاد : Criticon

نسير فى حياتنا ونحن نتسول الصغائر فى التجديد وذلك لإشباع رغباتنا وفضولنا ... ندفع ثمن لعب جديدة ... وتصبح أناساً تتسم بالفضاظة والعنوانية إزاء الفضائل القديمة وما ذلك إلا لأنها قديمة.

من الطبيعى أن كان هذا النفور من التجديد متأصلاً بقوة خلال القرن الخامس عشر بالمقارنة بهذه الأصداء اللاحقة فى العصور التالية. ومن هنا يمكننا فهم بيت شعر خورخى مانريكي J. Manrique

أى زمن مضى

كان أفضل

[مراثية لوالده]

فالأمس كله أفضل بالمقارنة باليوم ولا معقولة ذلك أن السلوكيات الطيبة تكمن فى الماضى فالجنة والخير كانا فى الماضى وللعثور عليهما لم يكن هناك إلا طريق واحد: العودة إليه، أى الميلاد من جديد renacimiento وبذلك نتحرر من غلالة التعسف abusos التى نحن عليها اليوم، هذا هو مفهوم " الإنسانية " (أى العودة إلى الكتاب القدامى) ومفهوم " الإصلاح " (Roforma العودة إلى المسيحية البدائية) وهذا ما استشفه خوسيه أورتيجا إى جوست J. O. Gasset لكن أورتيجا الرجل الذى رصد هذا الوضع بوضوح لم يعمل - فى نظرى - على الوصول إلى السبب الحقيقى. وهو - فى نظرى أيضاً - ذلك الذى حاولنا أن نحدده قبل ذلك: أى المراحل اللاعقلانية

التي أقررناها، والطريقة الترميزية التي يعمل على أساسها العقل البشرى عندما تتبدى هذه الطريقة بطريقة تلقائية بدائية. أضف إلى ما سبق أنه لما لم يكن هناك طريق للتجديد ولما كانت الغريزة الإنسانية تحاول العمل على تفادى التكرار الرتيب، فلم يكن هناك من مخرج إلا تراكم ما هو قائم سواء في الملبس^(٢٣) أو في الفن (الفن القوطى المُرْهِر) أو الزخرفة^(٢٤) أو في مظاهر التقوى (التي كانت تتم خلال القرن الخامس عشر بطريقة فيها الكثير من التفصيل والتدقيق)^(٢٥) أو في الاستشهادات، التي يسوقها الدارسون في العلوم الإنسانية (والتي تحولت في معظم الأحيان إلى عبء ثقيل كما سنرى لاحقا) وكذلك الأمر في العلوم الأخرى حيث كان يتم اللجوء إلى تراكم الاستشهادات. وكان ذلك خلال تلك الفترة أمراً وعبئاً لا يطاق ولا فكاك منه إلا الهروب نحو الخلف، أى نحو الجذور لاستعادة البساطة البريئة لذلك العالم السابق على العالم المعقد.

– التراكم والتعقيد

ليس هناك شك في التعقيد الذي كان سائداً خلال القرن الخامس عشر وكذلك استمراريته خلال القرن السادس عشر، وحتى لا نقع فريسة التبسيط علينا أن نضيف هنا أن السبب في حدوث ذلك الاتجاه نحو التراكم كانت له أسباب (إضافة إلى السبب الأول وهو استحالة إحداث تغيير جذرى على نظام الأشياء وصفاتها حيث ينظر إليها على أنها كلٌ مطلق)؛ ويجدر بنا أن نعدّد تلك الأسباب الأخرى لمزيد من إثراء الصورة التي رسمناها سلفاً: فى المقام الأول هناك النُدرة التى عليها مقاييس الاختيار (وهى أن الندرة، ثمرة البدائية التى عليها بنية الروح بالدرجة التى أشرنا إليها) وهى مقاييس ناجمة – فى نهاية المطاف – عن سيطرة الأبعاد العقلانية. أما السبب الثانى فهو أنه لما كان العقل بدائياً – بدرجة ما على الأقل – فإنه يتمتع بعدم قدرة نسبية على التلقى المباشر للمجردات، ويؤدى هذا – فى نظرى – إلى الميل للجزيئات وبالتالي الثراء التعدادى ذلك أن الافتقاد إلى هذه القدرة التى أتحدث عنها

يفترض وجود حركة معكوسة فى آليات التلقى عند العقل خلال العصور الوسطى، وهنا نجد من الضرورى أن نتوقف للتأمل فى هذه النقطة التى لم تحظ بإلقاء الضوء عليها بعد .

لقد اعتادت عقولنا التى تربت على العقلانية، أن تفكر فى الأجزاء انطلاقاً من الكل، وهذا يعنى أننا نتلقى الكل بشكل شامل فى البداية، وعندئذ نتولى عملية التحليل الخاصة بمكونات هذا الكل. غير أن العقلية البدائية كانت تقوم بخطوات معاكسة تماماً كما سبق، فهى غير قادرة - بدرجة ما - على الإدراك المباشر لما هو مجرد، ويمكنها أن تدرك المضمون العام بالتعرف المسبق - جزءاً بجزء - على صفاته المُحسَّنة. ثم تتقدم ببطء نحو الكل ويتم ذلك فقط عندما تكون قد تأكدت من كافة الأجزاء المتعلقة بالشئ الذى يتكون، وتصبح لديها الفكرة الشاملة. وهذا يفسر لنا الميل الظاهر فى العصور الوسطى إلى الدخول فى التفاصيل التى هى من سماتها، ولا يقتصر هذا على الرسم فقط. إذن فالأمر لا يقتصر فقط على أن ما هو مجرد - بالنسبة للروح العقلانية غير المكتملة - يتطلب أن يتجسّد بشكل سريع، وهذا ما تقوم به بعض مكونات الكل، وإنما يتعلق فى الأساس فى أن هذه الروح تميل وهى فى مرحلة التلقى إلى الذهاب إلى الكل ابتداء من الجزء وليس العكس. وإذا ما كان الأمر على هذا النحو فإنها فى حاجة لسبرأغوار هذه الأجزاء بشكل تفصيلى، وينتهى بها الحال بعد هذه الرحلة المضنية إلى فهم الكل. وهنا نجد أن التعداد التفصيلى هو وسيلة ضرورية للوصول إلى الفكرة العامة، فقد كان يتم الوصول إلى العموميات فى الفكر من خلال سبرأغوار الجزئيات كافية لتمثيل الكل؛ لكن لما كان الأمر يتعلق بأفضل تمثيل لهذا الكل فلا شئ أسهل من الوقوع فريسة الدخول فى التفاصيل؛ ورغم ذلك من الصعب القول بأنه كان مُسهّباً ومن هنا يمكن إتهام المؤلف بالاعتساف. وفى كثير من الحالات نجد أننا نخرج بانطباع عن الفنانين خلال العصور الوسطى يقول بأنهم كانوا يعاونون نوعاً من قصر النظر مما يدفعهم إلى الاقتراب من الشئ الذى يرونه وبذلك يضيع الكل من أمام نواظرهم ويكون ذلك لمصلحة الجزء. إنه عصر

العين أو الحدة التحليلية أكثر منها حدة تركيبية، غير أن الخلاصة أو الكل سوف تظهر (ولو أن ذلك بشكل جزئى ومتعثر) يفضل الإغراق الخائق فى التفاصيل، وإهدار الجهد فى الدقائق وهذا كله هو ما يثير فى ذهن القارئ المعاصر شعوراً بالإسهاب الكثير عندما يقترب أدب العصور الوسطى، وها أنا أدخل إلى هذه النقطة. لنقدم بعض الأمثلة على ذلك بدءاً بما هو أبسط. لنطلع على محتوى " كتاب الحب المحمود ":

" سوف تأكل الخروب ولا تأكل السالمون أو سمك التروتشا (٢٥) "

[خوان رويث : كتاب الحب المحمود - مدريد - دار نشر : إسباسا كالبى - سلسلة "القراءة" مطبعة خوليو ثيخادور - عام ١٩٣٧ م ص ١٠٧ المقطع رقم ١١٦٤ - الجزء الثانى]

نرى فى البيت الأول لفظة arvejas التى تعنى طعاماً من الأطعمة غير الجيدة. أما البيت الثانى فهناك طعام آخر من الأطعمة الجيدة غير أن هذا الطعام الجيد يتوزع بين أمرين " السالمون " و [سمك] " التروتشا " .

وبناء على زيادة التفاصيل التى تؤدى إلى الفكرة العامة يتزايد لدى القارئ الإحساس بالاعتساف الانتقائى والتراكم الذى تحدثنا عنه مسبقاً. وها ما سنلاحظه فى المثال التالى، أخذ يوحنا المعمدان فى التهيؤ للصوم؛ ويتولى جونثا لودى برثيو (القسّ الشاعر) سرد ذلك علينا بالتفصيل:

الامتناع عن النبيذ والسيدرة واللحم والسمك

فهل هذا هو كل ما امتنع ذلك القديس عن تناوله ؟ يمكن للقارئ غير المتمرس على مثل هذا الصنف من النصوص أن يشك فى الأمر، ومن الدلائل الواضحة على هذا الخطأ الجوهري هو ما يقود إليه الاعتساف فى اختيار الجزء أو الأجزاء.

أحياناً ما يتم الاعلان عن الكل - لكن ذلك لا يكفي لنمحو ميل عقلية العصور الوسطى إلى التحليل - ورغم ذلك فهذه الظاهرة أيضاً برهان على الفهم الضيق الذى كان عليه ذلك العصر للوصول إلى الكل.

إن القس غير المتزوج

(...) لن تكون له امرأة متزوجة أو عزباء

(خوان رويث : كتاب المحمود - الطبعة المشار إليها - الجزء الثانى ص ٢٨٠ ، مقطع ١٦٩٤)

إن الدخول فى التفاصيل المتعلقة بالمرأة (متزوجة أو غريبة) يعتبر فضلة من منظورنا، لكنه غير ذلك من المنظور الذى كان سائداً آنذاك والذى كان شرها للتفاصيل.

لنباعد جانباً هذه الحالات التى تتسم بالبساطة النسبية فى الإغراق فى التفاصيل ، ولنتنقل للتأمل فى أخرى لنرى فيها المدى الذى وصلت إليه من حيث الاستغراق الشديد فى التفاصيل عندما يصبح الكل وقد تناثر شظايا وأصبح فى أصغر جزئياته، وسوف أعرض حالة وسطاً ثم أختتم بحالة من أشد الحالات استغراقاً فى التفاصيل.

لنتصفح كتاب *infinido* للسيد خوان مانويل :

" لكن كل المعلمين والناصحين على هذه الأرض لا يستطيعون أن يجعلوا من الفتى حسن الذكاء ومقدماً ومحافظاً على هدامه ورشيقاً وشجاعاً ومجتهداً وصريحاً وصاحب قول حسن اللهم إلا بفضل الرب ... "

[السيد خوان مانويل : كتاب - *Linfinido* مكتبة المؤلفين الأسباب - الجزء ٤١ "كتاب الثير السابقين على القرن الخامس عشر" مدريد ١٩٥٢ م ص ٢٦٧]

والمقولة العامة والشاملة لكل ما سبق " أن نجعل من الفتى رصيناً " أن نجعله يصل إلى درجة الكمال فى كل شئ " لنواصل القراءة .

" بالنسبة للأطفال (...) فليست هناك حاجة أخرى إلى الحفاظ على صحتهم الجسدية وأن تعمل معهم كل ما يحقق هذه الغاية من مأكـل ومشرب ورضاع ونوم وملبس وأن يلتحفوا بما يحميهم من البرد وأن يتهيأوا للوقاية من الحر " .

ألم يكن كافياً أن نقول: " إن نفعل لهم كل ما هو مفيد لهم فى كل شئ " مباعدين أنفسنا بذلك عن هذا الإطناب ؟ نقرأ فى نفس الكتاب أيضاً :

" لتعرفوا أن بعض الرجال الذين عليهم أن يجتهدوا كثيراً ليكونوا على علم بتصريف الأمور المالية وغيرها لسادتهم وأن يعنوا بأجساد هؤلاء وبزوجاتهم وبأبنائهم ، ويخصوصياتهم وبأموالهم وبما يفضلونه وما يودون التمتع به وبأى شئ يفعل المساواة أو ما يعن لهم لو أن يحسنوا طهى الكثير (...) هؤلاء هم البوابون " .

(العمل المشار إليه ص ٢٧٢)

كان من الممكن أن تكفى عبارة " على أحد الرجال أن يجتهد كثيراً فى معرفة كل ما يتعلق بأمور سيده " هناك نص آخر فى الكتاب الذى أوردنا منه الفقرات السابقة حيث يدل على ضرورة تناول الطعام من كافة الأصناف .

" هناك أمر آخر، عليكم استخدام اللحوم والسـمك واللبن والفاكهة والبقوليات والصلصات والتوابل والحلويات وكافة ما يطلق عليه باللاتينية Liquores والعسل والزيت والنبـيذ والسـيدرة المصنوعة من التفاح واللبن والخل " .

(العمل المشار إليه سابقاً ص ٢٦٧)

إنه خائن لأسباب ثلاث، ثالثها عبارة عن :

" أن يقوم بفعل الفحشاء مع زوجة سيده أو مع السيدات اللواتى يترددن على المنزل أو مع الوصيفات أو مع كل هؤلاء النسوة اللواتى يغلقن الباب عليهن ويفعلن ما شئن " .

ليلاحظ القارئ أن العبارة الأخيرة في الفقرة السابقة تضم كافة أصناف السيدات السابق ذكرهن ومع ذلك يضعهن في دائرة التعداد.

صدر في عام ١٤١٢ م قانون يمنع على اليهود أية علاقة لهم بالمسيحيين، غير أن النص، بدلا من أن يتحدث بشكل مقتضب وشامل، يدخل في التفاصيل لدرجة أننا نجد أنفسنا أمام حالة اعتساف مثيرة ، فاليهود لن يكون لهم خدم مسيحيون يقومون:

بإشغال المواعد لهم أيام السبت، وأن يذهبوا للبحث عن نبيذ لهم (..) وليس من حقهم أن تكون لهم خادمت مسيحيات أو مزارعين أو رعاة، وليس من حقهم حضور الحفلات أو حفلات الزفاف، أو جنازات المسيحيين، **ولا أن يكونوا عربابن أو عربات للمسيحيين**، ولا أن يكون المسيحيون لهم كذلك (...) (وعلى اليهود ألا) يرسلوا للمسيحيين هدايا من الرقاق **Hojaldres** أو التوابل أو الخبز المطبوخ أو الطيور الميته " .

تولى ديجوى باليرا **D. de Valera** تعداد النساء الفضليات فذكر واحدة وثلاثين منهن بالاسم، لكنه ذكرنا أيضاً بأخريات مشيراً إلى " السيدات الهنديات " بأن عددهن حوالي خمسين سيدة، وكذلك خمس آلاف عذراء في الكتاب المقدس وأحد عشر ألف مسيحية:

إذا كان علينا أن نتذكر الأمثلة الرفيعة يمكننا أن نجد الكثير منها، وهنا سوف أذكر أسماء بعضهن من العذراوات: كلاوديا الرومانية ، ومينوبا التي يسميها البعض بالاس، ومارثيا بارونيس، وكلوديا الرومانية، وإيرفولا الكاهنة، ويطلق عليها البعض أيرشيا، وأرمونيا ابنة شيرو ملك صقلية. ومن العفيفات : لوكو زوجة كولاتينو الروماني، وبنيلوبى زوجة عليس: وبورثيا زوجة بروتو، وخوليا ابنة قيصر، وكرونليا زوجة بومبي العظيم، وأنطونيا ابنة مارك أنطونيو ، وتمارس ملكة الـ **Chiarcos**، وأرتميا ملكة **Caria**، وأرخيا ابنة الملك أدراسترو ، وسولبيثيا ابنة فلوبيو فلاثيو ،

وأبيوليتا اليونانية ، وزوجة الملك أميت ملك Tesalia ، وكافة النساء النبيلات من التوديين الذين هزمهم ماريو القنصل الرومانى، والسيدات الهنديات (...) ومن اليهوديات هناك سارة امرأة إبراهيم، وثيبورا امرأة Muisém، وديبورا النبية، واستير امرأة الملك أسويرو، وتمارا ابنة الملك داود، وماريان النبية الأخت لـ Muisém، وامرأة شمشون ، وإليزابيث امرأة زكريا ، وأنا أم صمويل، ورببيكا امرأة إسحاق ، وراشيل امرأة يعقوب".

[مكتبة المؤلفين الأسبان - الجزء ١٦ - كتاب النثر القشتاليون خلال القرن الخامس عشر - ص٥٧-٥٨]

آثرت أن أترك النص التالى للمؤلف المذكور لأختتم به حيث يصف لنا " الأمور الضرورية للحصون " " الحصون الجيدة يجب أن تكون بها المكونات التالية : البئر أو الجب والفرن وطاحونة الهواء أو الطحانة والمصهر والاصطبلات وكلاب الحراسة من نوع Mastin والأوز (...) ويجب أيضاً أن يضم كل حصن جيد جنوداً وعدداً ومدافع وأسلحة هجومية ودفاعية ، ونذكر منها : يجب أن يكون هناك رماة الأقواس ، والمدفعجيون Lombardero والحدادون والجراحون والنجارون وواضعوا الشراك ، وأن تكون هناك الفئوس والبلط والعتلات الحديدية والمرزبات والقواويم والكلابات والطايبات والخراطات والمطرقات والققف والخشب والحديد والصلب والحبال والقنب والأمراس والمقاطف وملح البارود وفحم ساس ومجارة صلدة والبارود والصوفان ، وكذلك الملابس والعباءات والقمصان والمقصات والإبر.

(من كتاب Providencia Contra Fortuna العمل المشار إليه سلفاً ص١٤٣)

ما يلفت الانتباه إلى النص السابق هو تولى المؤلف تعداد بعض المواد غير القابلة للتصنيف ووضعها فى مجموعة واحدة، وهو هنا يقدم لنا خمسة أصناف يجب أن تتوافر فى كل حصن : الرجال والعدد والمدافع والمؤن والأسلحة الهجومية والدفاعية ؛ وبعد ذلك نراه يتحرف فجأة إلى تفصيل كل صنف من هذه الأصناف ويسير على

نظام معين : أولها الرجال أو الضباط ويصنف ذلك فى ست مكونات ، أما الثانى فهو العدد وفى هذا يخلط هذا البند بالبند اللاحق عليه وهو الثالث (المدافع) فى تراكم غير واضح، وأضاف إلى هذا التراكم أيضاً بما نسى ذكره فى البداية وهو الملابس ويدخل هذا البند تحت ستة وأربعين صنفاً حيث لم يقلت منه لا الإبرة ولا الخيط ، ويبدو أن المؤلف كان غير واثق بالمرة من المتلقى ووعيه، لكن لنواصل، الصنف أو البند الرابع وهو المؤن حيث يضم ما لا يقل عن ثلاثين مكوناً ، ولنتوقف هنا من جديد ، حيث أن المؤلف يضم السمك فى القائمة، غير أن هذه اللفظة بدت له شاملة بشكل يزيد عن الحد فأخذة الميل إلى التفاصيل وحدد " السردين " . وهنا نجد أن الكل والجزء يوضعان على نفس الخط على أساس النوعية المتجانسة، وهذا أمر شديد الشيوع خلال العصور الوسطى، وهذا مثال آخر شديد الوضوح على اللاعقلانية فى مثل هذا الصنف من الإغراق فى التفاصيل، فسرعان ما تضم قائمة المؤن الشمع ثم الخشب ثم الفحم ، وتنقسم الأسلحة إلى تسعة عشر صنفاً يتم تعدادها على ما هى عليه أو عشرين صنفاً إذا ما أدخلنا المخزن كواحد منها وهو ما نجده فجأة بين الأسلحة وربما كان وجوده فى هذا السياق يمثل بالنسبة لنا المفاجأة والطلقة الأخيرة التى تثيرنا .

لقد أطلت بعض الشيء فى التعليق على هذا النص ذلك أننى أراه من سمات ذلك العصر أى المبالغة الشديدة فى التحليل والتى يرافقها عدم الدقة العقلية فيه، فالتحليل هنا لا يعنى أننا نقول بالعقلانية بل نقول عكس ذلك تماماً، أنه ميل بدائى يجتمع فيه الولع بالتفاصيل مع نسيان بعض الأمور الجوهرية والمهمة فى بعض الأحيان، ودائماً ما تثير النصوص الموروثة عن العصور الوسطى لدى القارئ اليوم الشعور بالغيبض حيث ينتاب عقله القلق ويتحمل عن هذا التناقض المستمر. غير أن التناقض ما هو إلا تناقض ظاهرى فقط والأمر هو أن الإصرار على التفاصيل لا ينبع من دافع فيه ألمعية المعرفة الشاملة والدقيقة لكافة أجزاء الكل بناء على استنتاج سبق بعد الوعى بالكل وإنما تذهب فى اتجاه مناقض: إنها تذهب فى اتجاه النكل ابتداء من الأجزاء وليس ذلك لرغبة إستنتاجية وإنما جمالية؛ ولقد أصاب هؤلاء الذين أطلقوا صفة " البدائية "

على الرسامين الذين يغرقون فى التفاصيل خلال العصور الوسطى، وربما لم يكونوا على وعى كامل بكل ما تعنيه هذه التسمية.

ويعتبر النص الذى نتحدث عنه من أشد الأمثلة اغراقاً فى التفاصيل لكنه نص لصيق بالقرن الخامس عشر : ألا وهو الميل إلى التفاصيل الذى هو سمة ذلك العصر المديد ؛ وإذا ما عدنا لتأمل الأمثلة التى سقناها قبل ذلك فى هذا المقام وقارناها بمثيلاتها فى مرحلة زمنية سابقة فسوف نلاحظ أن الميل للتفاصيل يزداد خلال القرن الرابع عشر ، ويزداد ذلك قوة خلال القرن الخامس عشر ، ويلاحظ أن الملك ألفونسو العالم كان مُقلاً فى التفاصيل فى كتابه *Las Partidas* عندما تحدث عن المكونات اللازمة للحصن ، مقارنة له هنا بالنص السابق مباشرة .

وعلى ذلك فمن الضرورى أن يضم كل حصن المؤن وخاصة المياه (...) وهناك مؤن أخرى هى الخبز مع اللحم والسمك، ولا يجب نسيان الملح ولا الزيت ولا البقول أو الأشياء الأخرى اللازمة لتموين الحصن ، ويجب أن تكون هناك عناصر أخرى مثل الطواحين أو الطواحين اليدوية والفحم والحطب وياقى الأشياء التى تعتبر ضرورية (...) والملبس والنعال للرجال

[الفصل الثانى – بعنوان ١٨ قانون ١٠] من الضرورى أن تكون هناك أسلحة كثيرة فى الحصول (...) [الفصل الثانى – بعنوان ١٨ قانون ١١] .

[الفصول السابعة للملك ألفونسو العالم – نسخ فى سلطنة تحت رعاية أندريا بورتوناريس عام MOLV ص ٥٨] .

إن ما شهدناه هنا يهين الوضع لإصدار حكم معمم وهو أن القرون التى تعتبر نهاية للعصور الوسطى شهدت الميل الشديد إلى الإطناب ، غير أنه لما كان بها جرعة أكبر من العقلانية - مقارنة لها بالقرون السابقة عليها - فإن الأسباب الثلاثة المتعلقة بظاهرة التراكم التى نتحدث عنها تقوم بدور فيه غيبة نسبية للعقلانية - نعود هنا لنذكر هذه الأسباب وهى :

(١) الميل البدائي لإدراك واقع الأشياء ابتداء من الجزء سيراً نحو الكل.

(٢) الميل البدائي للوفرة غير الانتقائية.

(٣) الميل البدائي للخلط بين ما هو عرضي وما هو جوهري. وهذا الميل الأخير يعنى بالعنصر الوصفى وكأنه فى غاية الأهمية ويعنى كذلك النفور من الجديد ؛ وتعتبر البدائية أو عدم العقلانية السبب الأول للتراكمات التى تكتسب دوراً عملاقاً فى المراحل الأخيرة خلال الفترة محل الدراسة (الرابع عشر والخامس عشر) ولو أنها الفترة الأكثر عقلانية بالمقارنة. إذن التناقض هنا جد واضح، وهنا نتساءل هل يمكننا الخروج من هذا المأزق ؟ أعتقد أنه ليس من الصعب القيام بهذه الخطوة، فهذه الأسباب التى يبدو أن تأثيراتها تضعف مع مرور الزمن، مستمرة فى إحداث تأثيرها ذلك أنها لم تزل وبالتالى فإن آخرها سيظل المحرك الأول لكراهية الجديد ؛ غير أن كراهية الجديد تحمل فى طياتها - على المدى الطويل فقط - (ولنركز على هذا جيداً ففيه مفتاح فهم هذه الظاهرة الغريبة) ميل للتراكم يزداد يوماً بعد يوم ، لماذا ؟ الأمر هو إن الإنسان فى حاجة إلى تجديد مستمر، ولما كانت العصور الوسطى لم تكن تسمح بالتحول الجوهري - على ما نعتقد - فإن التجديد ليس له من مدخل إلا من خلال التكتيف العددي والتراكم. وهذان الأمران - التكتيف إلى كراهية الجديد فى حد ذاته وليس إلى السببين اللذين أشرنا إليهما سلفاً.

نجد أن القرن السابع عشر هو القوة الجامعة لكل المواد المتوفرة أمامه . يستعد قمص أيتا (خوان رويث) ليقول لنا :

كل عمل عظيم دائماً يهزم كافة العقبات

(العمل المشار إليه - الجزء الأول - ص ٢٢٠ - مقطع ٦١١)

ومن هنا علينا أن نلح على السيدات اللائى يتمنعن على إعطائنا ما نهفو بشدة إليه:

ليست هناك امرأة فى الدنيا كبيرة أو شابة
لا يؤثر فيها العمل والخدمة ، وكأنه مهماز
سوف يمر عليك يوم تشعر فيه بالأسى والألم
لا تفزع لإجاباتها غير المطمئنة
فسوف تمثل إليك عندما تستخدم فنونك وخدماتك
وبمواصلة ذلك ستجدها طوعك
فالمرء كثيراً ما يتعب فى إعداد المزرعة الكبيرة
إذا ما كانت هناك موجة عاتية
فزع منها البحار وهى آتية
فلن يركب البحر ولو كانت سفينة مدرعة
فلا تفزع من أول رد فعل للسيدة

يقسم كثيراً البائع المغالى فى سعر بضاعته
إنه لن يبيع البضاعة إلا بثمن كبير
وعندما يفاصل معه المشتري كثيراً
تذهب البضاعة فى الطريق الصحيح
أخدمها بكثير من الفن ، رغم صدها لك
فالكلب الذى يلحق كثيراً يخرج بشيء من الدم
المهارة والفن بقوة يلين لهما الحديد

والأرنب بإصراره يسيطر على البقرة
الصخرة الثقيلة فى الهضبة الكبيرة
بالمهارة والفن تقوم بانتزاعها بشكل أفضل
عليك بالمهارة الرشيقة يا ناصب الشراك
حيث يحرك السيدة الملحاح اللئيم

بالفن تلين القلوب القاسية
ويتم الحصول على الشعير ، وتهدم الأسوار
وتسقط الأبراج المنيعه ، ويتم رفع الأثقال ،
بالفن يقسمون كثيراً ، وبالفن هم حاثون

بالفن يتم صيد السمك على الموج
وتسير الأقدام الضامرة فى البحار العميقة
بالفن والحرفة تصل إلى الكثير
بالفن تستطيع التصرف فى كل شئ

الإنسان المسكين ، بالفن يعيش على مهنة صغيرة
الفن ينقذ المذنب من العقاب
فمن كان يبكى فقره يُغنى يسره ومُتعه

وتجعل الخدمة العاقل يركب الحصان

السادة الغاضبون بشكل كبير

من خلال الخدمة الكثيرة يذهب عنهم هذا الغضب

وبالخدمة الجيدة يفوز فرسان أسبانيا

والسيطرة على سيدة ليست بالأمر العظيم

لا يمكن أن يعطى الأقرباء للقريب بالوراثة

العمل هو الوظيفة المعرفة وليس العلم

لا يمكن أن يقدم للسيدة الحب والمودة

العمل هو سر كل ذلك والإصرار والحمية

المرأة تقول لك لا ، ورغم صدها

لا تتخلّ عن خدمتها ، فرغبتك لن تؤذيك

فإن تخدمها هذا ينقى قلبك :

فالجرس ساكنًا لا يدق أبدًا

(العمل المشار إليه سلفاً - الجزء الأول ص ٢٢٣ - المقاطع من ٦١٢ حتى ٦٢٣)

يُلاحظ أن المستوى الفعلى فى هذا الجزء من القصيدة (بالعمل الجاد يمكن تجاوز كافة العقبات) أو لا تفرز من صدّ السيدة لأول مرة يتكرر حوالى إحدى عشرة مرة ولكن فى صيغ مختلفة كما أن المقارنات التى يسوقها الشاعر تزيد عن ذلك إذ تصل

إلى واحد وعشرين مرة ، وهذا الصنف من الأسهاب قائم فى مختلف أجزاء العمل وبذلك يكون المرجع الأول فى معظم عيوبه ونقاط قوته. نجد خوان رويث يحدثنا فى هذا العمل عن أسماء وألقاب القوادى ، وهنا نجد أن القائمة لن تتوقف إلا عندما تبلغ الأسماء والألقاب ثلاثة وثلاثين:

لا تقل أبداً لحاملة الرسائل يا هراًوة
وأيا كان الإيقاع جيداً أم سيئاً لا تخاطبها بمِعْزَفَة أو
طُعم أو غِطاء أو مُدانة أو درع
أو طابة أو خادمة القحبة أو المقود أو المحسنة
لا تقل لها خطاف أو خالة أو مُدارية
أو مبرد أو حبل ولا حكاك
أو مِسْن أو مجرفة أو مِشاءة
أو محراك أو كلابة أو شص صياد سمك

ولا جرس أو طربية أو قوادة أو داهية
أو حكيمة أو زعيم أو دليل أو مِشاءة
ولا تقل لها مشاورجية حتى ولو كانت تعمل لصالحك
أعتقد أنك إذا ما تنبّهت لهذا تنقذك العجوز

(العمل المشار إليه - الجزء الثانى - ص ١٨-١٩ - مقاطع من ٩٢٤-٩٢٦)

ويحدث شىء مشابه لما سبق عندما يتحدث الكتاب المذكور (كتاب الحب المحمود)
عن الآلات الموسيقية حتى يصل عدد ما ذكره ثنتين وعشرون آلة .

إذن فما يسرده " كتاب الحب المحمود " فى البداية يمكن له أن يقوم بتكراره من خلال تنويعات شعرية ، وهذا ما نراه فى أغاني الجبل حيث نعرف موضوع مثل هذه القصائد من خلال أشعار سابقة؛ وهنا نجد تضافر مجموعة من العناصر التى تعطينا الانطباع بالثراء والكمال اللذين هما من ميزات شاعرنا غير أن النظام المتبع يلاحظ عليه وجود بعض الأخطاء إذ نشعر أحياناً أن التكرار - من الناحية الفنية - غير ضرورى وفيه إطناب ، فبعد القصة الرائعة التى تحدثت عن مغامرات العشق عن السيد / ميلون، نعثر فى الكتاب على مغامرات جنسية أخرى، ويلاحظ أن بعضها لا يضيف شيئاً إلى ما سبق ، وإذا ما كان هناك تنوع يرفض التكرار لكانت هذه المغامرات قد حذفت لتكرارها وعدم جدواها . غير أننا عندما نطلب من خوان رويث (مؤلف كتاب الحب المحمود) مثل هذا الإيجاز فإن معنى هذا أننا نجعل الإيقاع الذى عليه عبقريته ، فهى فياضة وغير مبالغة إلى التأمل الهادئ . وربما كان هذا الإطناب واحداً من الملامح التى تجعل الكتاب مفعماً بالحياة ، كما أن معجمه يتضمن مفردات كانت مجهولة قبل ذلك ولم يتمكن الكثيرون من تجاوزها بعد هذا . ومن الطبيعى وجود النواقص التى عليها بعض الجوانب الايجابية وهذا هو ما يعنى لقمص أيتا .

هل هو عصر نهضة بدائى خلال القرن الخامس عشر ؟

نجد أن كل ما سبق ربما يوضح لنا نقطة شديدة الغموض ومثيرة للجدل فيما يتعلق بالقرن الخامس عشر؛ إننى أقصد هنا ذلك الذى أطلق عليه " ما قبل عصر النهضة Prerrenacimiento فقد كان كل من سانتيلانا Santillana ومينا Mena وغيرهما من الكتاب (وهم كثر) يلجأون إلى المصطلحات الأسطورية ، أو يلجأون لاستخدام الألفاظ اللاتينية ، وهنا نرى أن البعض يضعهم بشكل خاطئ على أنهم كتاب عصر النهضة فى بداياته. حقاً لقد كان الماركيز دى سانتيلانا يلجأ كثيراً إلى ما هو أسطورى، وكان خوان دى مينا يفعل نفس الشيء ومعه آخرون ، ورغم أن هذا الاستخدام به مسحة ذات أصول ترجع إلى العصور الوسطى ، فإنه عند آخرين يعنى

غاية معينة هي تجميلية وهذه من سمات عصر النهضة ، فقد كانت السمات اللاتينية سواء المعجمية أو البنيوية شائعة خلال تلك الفترة ، بل ويمكن أنها كانت شديدة الشيوع لدرجة أنها أصبحت شيئاً يمكن أن نطلق عليه " مرض العصر " وهنا نكتشف أنه لأناس يميلون كثيراً إلى مثل هذه المبالغات الأسلوبية. ولا يوجد سبب يجعلنا ننكر وجود هذا الأمر البديهي والواقعي، غير أننا نخطئ عندما نظن أننا نستخلص مما سبق شيئاً يتعلق بعصر النهضة خلال ذلك القرن ، والسبب هو أن كلا من مضمون عصر النهضة ، والعصور الوسطى يرتبط بشيء أكثر عمقاً فالذين يظنون أن هؤلاء الكتاب من كتاب عصر النهضة ، فهم لم يتوقفوا ليتأملوا ذلك التناقض الغريب الذي تقودهم إليه تلك التسمية التي يطلقونها ، والسبب هو أن كثرة الإشارات الأسطورية أو التراكيب والألفاظ اللاتينية قد تجعل من هؤلاء المؤلفين الذين عاشوا خلال القرن الخامس عشر الأسباني - أو بعضاً منهم - كتاباً من حركة الباروك وليسوا من كتاب عصر النهضة. وبذلك فإن ملامح عصر النهضة المفترضة تتسم هنا بصفة غريبة وهي البدء من حيث انتهت .

غير أن " الباروك " الذي نتجت عنه إنما يلقى ضوءاً كثيفاً على المسألة التي نحن بصدها ، فقد كان الكتاب خلال القرن الخامس عشر يستخدمون الكثير من العناصر التي جلبتها التوجهات الإنسانية ولكن ليس على أنها من عصر النهضة وإنما العكس تماماً ، أي أنها تنتسب إلى العصور الوسطى التي أخذت خلال آخر مرحلة من مراحل الفن القوطي في تكثيف اتجاهاتها نحو التراكم ؛ فكل مكون من العناصر الثقافية (وليس كل مكون فني) يخضع لعملية التكثيف والإثراء ، هو إذن عصر لم يكن القصد من الأعمال الفنية فيه التجديد وإنما الإضافة ، وهنا ندرك سر تنامي استخدام الإشارات الأسطورية وكذلك العبارات اللاتينية لنفس العلة التي تكثر فيها الأستشهادات بالمؤلفين الآخرين ، كانت عمليات الوصف والتعداد سلسلة لا تنتهي، وكانت تذهب في اتجاه الأرابيسك اللانهائي. إذ نجد أن استخدام الأسطورة " كمثال " أو كبعد جمالي، وكذلك استخدام المعجم اللاتيني إنما هما عنصران أقل أهمية

- فى نظرى - بالمقارنة بالتكرار والتتميق والإلاحاح عليه - أضف إلى ذلك أن هذا البعد الجمالى هو ثمرة ثانوية وجاءت بالصلق وهى مجرد عدوى التوجيهات الإنسانية، كما أنها خلال تلك الفترة لم تقم بهدم البنية السائدة (خلال العصور الوسطى) التى كانت عليها الأعمال الأدبية. وهنا نراها على أنها عرض من أعراض ما سياتى بعد ذلك، وأنها عنصر يضغط بشدة على أركان النظام القديم محاولاً تحطيمه دون أن يتمكن من ذلك.

- حدود إسهامنا :

لم أحاول فى الصفحات السابقة سبر أغوار كافة جوانب الرؤية التى كان عليها العالم خلال العصور الوسطى، بل سلطت الضوء على بعض سماته النوعية وذلك لتبيان أن دراسة سمات المعادلات اللاشعورية توضح لنا الكثير من ظواهر ذلك العصر المعروفة من حيث هى لكنها لم تكن كذلك فيما يتعلق بالوحدة التى تربط بين أطرافها أو فى الصلة المشتركة بقضية واحدة ظلت حتى اليوم - على ما أظن - طى النسيان. وحتى نلقى الضوء على ذلك اللغز المزدوج كان من الضرورى أن نضع مسبقاً ثلاث نتائج لم يتم التوصل إليها حتى الآن حسب علمى: **أولاً** : أن الكثير من الحقائق (الملبس والمسلك والمزايا والطبقة الاجتماعية والوظيفة وعرض الأشياء ... إلخ وكل ما يمكن أن نضمه تحت لواء كلمات مثل " الشكل " أو المظهر أو الشكل الخارجى للأشياء) كانت تحدث تأثيرها فى عقلية العصور الوسطى مثمناً هو الحال بالنسبة للكثير من الرموز التى تضم تحت لوائها انفعالاً جوهرياً أى مرموزاً كان فى كل هذه الحالات الجواهر (وكذلك الأمر فى حالات أخرى لم أوردتها). **ثانياً** : كان من الضرورى بلوغ معرفة أخرى: أى تكوين الرموز كنتيجة لنظام من المعادلات التى تظهر فى شكل سلسلة. **ثالثاً** : غير أن هذه السلسلة لا تظهر فى الوعى وإنما فى تلك المنطقة التى أطلق عليها فرويد اللاشعور، وهنا كانت تتسم بمجموعة من السمات هى التى تسهم فى نهاية المطاف فى إيضاح تلك الظواهر الجهرية التى وصفها لنا

المؤرخون على أنها من ملامح العصور الوسطى مثل كراهية التجويد، وكذلك أهمية التدرج الطبقي والبروتوكول والمزايا، والشكلية المبالغ فيها التي انزعجت كل ملامح الحياة خلال العصور الوسطى؛ هنا أيضاً أقتصادية الإنفاق وهيئات مثل تلك المتعلقة بالنائحات، والميل والتراكم في كافة جوانب الثقافة خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر ... إلخ وفي نهاية المطاف نرى أن كل هذه الجوانب أصبحت واحدة بعد أن كان ينظر إلى معظمها حتى وقت قريب على أنها منفصلة ومستقلة عن بعضها البعض لكنها عندما توحدت بسبب مشترك تبدت أكثر وضوحاً أمام نواظرنا.

يمكن أن نسوق مثلاً : كان من المعروف أن الملابس أو المظهر كانا بالنسبة للمرء الذي كان يعيش في ذلك الزمان أمراً جوهرياً ، وقد كتب هويسنجا Huizinga صفحات مهمة للغاية في هذا السياق ، غير إننى أفهم أن لا أحد قام بتبرير (أريد أن أقول التبرير الكافي) هذا المسلك وغيره من التصرفات المشابهة خلال العصور الوسطى وما قبلها سواء كان الأمر يتعلق بفترة ما قبل التاريخ أو في العصور البدائية التي مرت بها الحضارات والثقافات التي عرضنا لها في هذا الفصل ، أى أن هذه الظاهرة تفنقر لتبرير كاف اللهم إلا إذا نظرنا إليها على أنها ثمرة ترميز قام بها الإنسان آنذاك ، ذلك أنه لما لم يكن يزن الأمور بشكل عقلاى بما فيه الكفاية ^(٧٧) فإنه يعيش انطلاقاً من انفعالاته، وبالتالي يعتمد على انفعالاته الرمزية ، وبناء على هذا الترميز نجد أن الشكل يتداخل بشكل لا واع مع الجوهر.

شكل الشيء [= جوهر الشيء =] الانفعال فى الوعى " بجوهر الشيء "

وليلاحظ القارئ أن تشبيهاً كهذا (شكل الشيء = جوهر الشيء) لم يكن ليوضح شيئاً إلا إذا كنا قد أدركنا جيداً - من خلال هذا الكتاب - أن تشبيهاً من هذا الصنف اللاشعورى والرمزى لا علاقة له على الإطلاق بالتشبيه الذى يستكن فى الوعى (" يد من ثلج " ، " شعر من ذهب ") حيث إن سمات هذا الأخير تتعارض مع الصنف الأول ولا تتطلب الواقعية فى كلا طرفيه ، أى أنه لا يتطلب السمات التى وجدناها فى الصنف الآخر من التشبيه اللاشعورى، بمعنى توفر " الجدية " ، " الشمولية " ،

" الانتقالية " ... إلخ. فالشكل الخارجى الذى عليه شخص ما - لنقل حلته أو ملامح الحزن الظاهرة - إذا ما كان بالنسبة لرجل العصور الوسطى أمراً مؤثراً على جوهره فإنه يتطلب أن تكون المعادلة، حلة (أو مظاهر الحزن) = الجوهر " معادل رمزية ، وبالتالي لابد من توافر صفات الجدية والشمولية والانتقالية ... إلخ فيها ، فيما للقول يتطلب الأمر ألا تكون معادلة هزلية Ludíca، وغير ذلك نجده فى " يد " مع " الثلج " من خلال التشبيه " يد من ثلج " حيث لا يحتفظ الثلج فى مثل هذا التشبيه بسمته الطقسية أى بصفته الحقيقية وهى الثلج بل يشير إلى لون معين لليد . لا : فى الحالة المتعلقة بالعصور الوسطى التى ذكرناها (شكل - حلة ، حزن ، ظاهرى = جوهر) نجد أن الطرف الثانى " الجوهر " يتسم ببعد ظريف فى المعادلات اللاشعورية كما يتبدى على أنه " جوهر حقيقى " وليس تخيلياً، أو طريقة ما فى الكلام ، وبفضل ذلك نجد أن الشر خلال العصور الوسطى كانوا يشعرون فى وعيهم بالانفعال (الانتقالية) وبأن الشكل (الحلة ... إلخ) كان جوهرأ فى حقيقة الأمر وبالتالي وجب عليهم أن يأخذوا الأمر مأخذ الجد: وقد بلغ حد الجد فى الأمر لدرجة أنه لا يجتمع معه شئ آخر ، وأقصد بذلك النظام الاقتصادى الذى تأسست عليه العصور الوسطى (اقتصاد الإنفاق) كان يرتبط به كما نرى :

الهوامش

(١) انظر على سبيل المثال الكتاب **الشهير للسيد/ جيمس جورج فرازر** بعنوان "الفنن الذهبي" المكسيك. دار نشر "صندوق الثقافة الاقتصادية" لعام ١٩٥١م، وخاصة الفصل الثالث بعنوان Magia Simpatética ص ٢٢ وما تليها. أنظر: ت. Huizinga. خريف العصور الوسطى" مدريد - طبعة مجلة الغرب ١٩٦١م ص ٢٨٠

(يمكن أن نذكر أيضا بعض المؤلفات الأسبانية مثل ذلك المعنون بـ "البعد النفسى فى الثقافة البعد النفسى عند الشعوب البدائية" لألفونسو ألباريت بيار - دار نشر المكتبة الجديدة ١٩٦٦م ص ١٦٠- ١٩٧) نحن إذن أمام أمر معروف للغاية.

(٢) أنظر الصفحات الأخيرة من الفصل الثالث عشر من هذا الكتاب.

(٣) هذا هو أيضاً تفسير العديد من ظواهر التشاؤم. فإذا ما كان كسر مرآة هو علامة على سوء الحظ أو سوء الطالع فذلك يرجع فى نظرى إلى أن ذلك الشخص المتشاؤم قد أقر فى وعيه خطوات سابقة على اللاشعور وهى:

مرآة [= صورتى فى المرآة = شخصى] [الانفعال بشخصى فى الوعى.

ومن هنا نجد أن من خلال "انتقال الصفات" يحدث أن الطرف الأول - المرآة - سوف ينعكس على لطرف الأخير - شخصى - الذى سوف يشعر أنه سوف يتعرض لسوء ما .

(٤) يتحدث Huizinga فى "خريف العصور الوسطى" (مدريد - طبعة مجلة الغرب ١٩٦١م الطبعة الخامسة ص ٢١٦) عن أن هذه العصور كانت تعتبر أن كل ما يتحول إلى شكل حياة (...) كان ينظر إليه على أنه أمر إلهى، وهذا ما نراه منعكساً فى فكرة قواعد الإتيكيت الملكى

(٥) أنظر خوسيه أورتيجا إي جاسيت فى "حول جاليليو: ضمن الأعمال الكاملة، الجزء الخامس مدريد ١٩٤٧م ص ١٦٣ وهنا نلاحظ أن أورتيجا لا يتحدث، فى معرض تفسير الظاهرة، عن المعادلات السابقة على مرحلة الوعى.

(٦) الخطوات السابقة على الوعى هى: ملابس [= جوهر الشخص =] الانفعال فى الوعى بجوهر الشخص.

(٧) يطلق وارند سومبارت (البرجوازي - مدريد - دار نشر أليانثا - ١٩٧٢م ص ٢٠) على هذا النوع من الاقتصاد مسمى "اقتصاد الإنفاق" إن فكرة الإعاشة طبقاً للوضع الاجتماعية (...) هى التى تحكم كافة

السلوكيات الاقتصادية السابقة على العصر الرأسمالي، وهذا هو ما قامت الحياة بقوليته على مدى مراحل طويلة من التطور البطيء مما جعله يتلقى مسمى آخر هو مبدأ، وجاء ذلك على لسان سلطان القانون والأخلاق.

العمل المشار إليه قبل ذلك صد ٢١). وفيما يتعلق بالشرح الذي أقدمه في المتن فهو أمر يتعلق برؤيتي الخاصة للأمر.

Bona exteriora habent rationem utilium ad linem: undo necesse est, quod (٨) bonum hominis circa ea consistat, in quadam mesura: dum scilicet gomo secundum aliquam mensusam quarit haberse exteriores divitas, prout sunt necesoaria ad vitam eius secundum suam conditionem. (...).

(٩) انظر كلاوديو سانشيث ألبرونوث "أسبانيا لغز تاريخي" بوينوس أيرس، دار نشر أمريكا الجنوبية ١٩٥٦م الجزء الثاني صاه ١٠- ١٦٦ و صاه ٢٩٩- ٣٤٨.

(١٠) انظر كتابي "نظرية ... ١٩٧١م - الجزء الثاني، صد ١٣٩.

(١١) أوليفير دي لامارش "حالة المنزل ... الجزء الرابع صد ٥٧.

(١٢) من المثير ملاحظة أن ذلك يتحول إلى أمور بدهية وهي تلك الأفكار التي أصبحت إنفعالات دون الحاجة للبرهنة على ذلك. فإذا ما شعرنا أن $B = A$ فإننا نتجه إلى الاعتقاد بذلك على أنه شيء ملازم للجوهر، وربما ننطلق في تأملاتنا من هذا التماثل وكأننا ننطلق من أمر ليس من الضروري البرهنة عليه، وتتكرر هذه الظاهرة مراراً وتكراراً خلال العصور الوسطى فقط.

(١٣) حدث هذا "الصراع" الشهير ابتداء من عام ١٦٨٧م، غير أنه قبل هذا التاريخ نجد أن Desmarte de Saint Sorlin قد أعطى أولوية للمحدثين على الأقدمين (انظر أندريه لاجارد ولورنت ميشار: "كبار الكتاب الفرنسيين خلال القرن السابع عشر - دار نشر Bordas 1965 م صد ٤٢٣) وإذا ما أردنا المزيد من التحديد يمكننا القول بأن "الجمود الذي كانت عليه العصور الوسطى" - طبقاً لمقولة أورتيجا (في ما قاله عن جاليليو - الأعمال الكاملة، الجزء الخامس، مدريد مجلة الغرب ١٩٤٧ صد ١٦٢) قد توقف عند ظهور أجيال بيكون وديكارت أي خلال الفترة من ١٥٨٠م و ١٦٢٠م. وما ذكرته في المتن يتعلق بتلك اللحظة التي تبدو فيها الغلبة واضحة لاتجاه كان يحاول ذلك منذ زمن مضى.

(١٤) أنظر خ. "Huizinga خريف العصور الوسطى" العمل المشار إليه سابقاً صد ٥٢ -

(١٥) من الأمور المثيرة للفضول أن يقوم أورتيجا بتحليل الجمود الاجتماعي انطلاقاً من الفلسفة وهذا مناقض لمطوحاتنا: ومن جانبنا نرى أن البنية العقلية البدائية ذات النمطية الرامزة تعيش الانفعال الرمزي الخاص بجوهرية ما هو عرضي، ومن هنا يبدو العالم جامداً من المنظور الانفعالي، وهذا ما أقول به في المتن: فمن خلال ذلك الانفعال (حسب نظريتنا) تتولد فلسفة معينة على شكل يمكن القول عنه بالعقلاني، لكن لا يحدث العكس. غير أن أورتيجا يرى الأمور بشكل مختلف يقول "لنحاول أن نعيش ذلك الموقف [أي القرن الخامس عشر] (...) فإذا ما سألنا أنفسنا اليوم عن ماهية الواقع في كل هذا الذي نراه من حولنا سواء كانت في السماوات أو الأرض، فإننا نجد أنفسنا أمام هذه الإجابة : إن ما هو واقعي إنما هو الأشكال

الجوهرية التي تفهم على أنها روحية، أى أنها لا مادية تتولى إبلاغ المادة، وتتج عن هذا التوليف الاشيب .
المُحَسَّ، وهذه الأشكال سوف تكون عبارة عن شكل لكل صنف من الأشياء، مثلما يعتقد بذلك التوميون، أو أن تكون شيئاً إضافياً بالنسبة لكل واحد من أفراد النوع مثلما يعتقد بذلك أنصار مذهب إسكون فى الفلسفة، ومعنى هذا أن سيكون هناك شكل واحد "إنسان" بالنسبة لكافة الرجال ويتكاثر هذا ويتفرّد عند احتكاكه بالمادة، أضف إلى ذلك إمكانية وجود شكل فردى "بدرو" "خوان"، والأكثر من هذا تحديداً "بدرو هذا" و "خوان هذا". والأمر المهم أن تلك الأشكال هى بداية الظواهر، وواقعها وأن كل واحد منها لاعلاقة له بالأطراف الأخرى وإنما هو واقع مطلق - فى هذا المقام - كما أنه مستقل وأبدي. وهنا نجد أنفسنا أن العالم مكون من عدد ضخم من الوقائع النهائية غير القابلة للزوال أو التغيير، كما أنها مستقلة (...) لا يمكن أن يتغير شكل إلى شكل آخر، ولما كان العالم يتكون أساساً من هذه الأشكال ندرك أننا نعيش فى عالم لا يقبل أى تغيير فعلى على الإطلاق، وكأن ذلك أصبح أمر ابدياً ومطلقاً، فهناك دوماً كلاب وخيل وأناس وهؤلاء الذين سوف يظهرون بعد ذلك سوف يكونون دوماً على شاكلة ما هو معهود لنا اليوم.

هذا المنهج فى التفكير يدفعنا (نحن الذين نعيش خلال القرن الخامس عشر) إلى إيجاد تفسير مشابه لما هو اجتماعي: فالمجتمع يتكون من طبقات غير قابلة للتغير، إذ هناك الملوك والنبلاء والمحاربون والكهنة والفلاحون والتجار والحرفيون، أى أن هؤلاء موجودون وسوف يظل الأمر على هذا الوضع فى المستقبل بلا أدنى تغيير، أى أن كل شخصية اجتماعية سوف تظل محتفظة بما هى عليه، ويندرج هذا أيضاً على العاهرة وعلى المجرم (خوسية أورتيجا - الأعمال الكاملة ص ١٥٨ - ١٥٩).

سنلاحظ أن أورتيجا يستخلص ما هو اجتماعي مما هو فلسفي فى إطار مثالية ثقافية تتعارض مع نظرياته الفلسفية الأساسية، حيث ان فكرة "الظروف" كبعد يتقوّل من خلال الأنا، لابد وأنها تحدوه إلى إعطاء الأولوية "للموقف" وتقديمه على "الثقافة" بهذا مانقرأه فى "موضوع الساعة (الأعمال الكاملة - الجزء الثالث - مدريد طبعة مجلة الغرب ١٩٥٠م ص ١٧٨).

(١٦) يعرض ألفونسو العاشر فى كتابه "التاريخ العام" ما تعلمه جوبتر، حيث يؤكد ألفونسو العالم فى هذا المقام أنه "درس وتعلم كل شيء"

(الفصل ٣٥ الكتب السابع من أصل الكون)

وكان ينظر إلى أرسطو على أنه من جهاذة العصور الوسطى من ذلك النمط؛ نرى هذا فى " كتاب ألكسندر ".

[كتاب ألكسندرى - مدريد - ١٩٥٢م - مكتبة المؤلفين الأسبان - الجزء ٥٧ ص ٢١٣ - ٢١٦٨ (...)] est

(١٧) هناك أمثلة أخرى أكثر بداهة مما هو مذكور فى المتن، نجدها عند بيرثيو، فى كتابه حياة القديسة أوربا - العمل المذكور سابقاً - ص ١٤٣ ١٩١ (... إلخ)

(١٨) جاك بيرن " التاريخ العام " المجلد الثانى - برسكونة - دار نشر Éxito عام ١٩٦١م ص ٢٣

(١٩) جاك بيرن. العمل المشار إليه سابقاً - المجلد الثانى ص ٥٣ - ٥٤ هنرى بيرن " التاريخ الاقتصادى والاجتماعى خلال العصور الوسطى"، المكسيك - يونوس أيرس. دار نشر "صندوق الثقافة الاقتصادية ١٩٤٧م ص ١٠

(٢٠) انظر ملاحظاتي حول هذه الفكرة من خلال الهامش رقم ١٣ من هذا الفصل.

(٢١) ورد ذكره عند رامون مننث بيدال " الأسبان في التاريخ " وفي " أسبانيا وتاريخها " مدريد - دار نشر - مينوتارد ١٩٥٧ ص ٢٧.

(٢٢) ورد ذكره عند رامون مننث بيدال. العمل المشار إليه سابقاً ص ٢٧.

(٢٣) غ. Huizinga - العمل المشار إليه سابقاً ص ٣٥١

(٢٤) غ. Huizinga - العمل المشار إليه سابقاً ص ٣٥٠

(٢٥) خوسية أورتيجا إى جاسيت العمل المشار إليه سابقاً - ص ١٤٩٠ إن التَّكُفُّ في العبادات ليس منبعه فقط الميل إلى التعداد وإنما أيضاً الميل للنظر في كل صفة على أنها جوهرية وبالتالي تستحق العناية اللائقة بها، إذن نجد أن كل تفصيلية تتحول إلى أمر جديد بالاحترام والعناية وهنا نجد أن الإنسان في نهاية العصور الوسطى كان يغرق في تفاصيل لانهائية حيث نجد أن التفاصيل الصغيرة تستحوذ على انتباهنا بالكامل، ويحدث هذا في الرسم والعبادات والفكر وفي كل شيء. يمكن العثور على أمثلة لذلك عند Huizinga - العمل المشار إليه، ص ٢٨٥ .

(٢٦) كان من المعروف خلال العصور الوسطى السمات الجوهرية والعرضية للأشياء كان ينظر إليها على أنها جوهرية والسبب في ذلك هو البدائية، غير أنه لم يرد أبداً أى تفسير حول السبب الكامن وراء هذه الرؤية التي عليها هذه البدائية، وخاصة ما يتعلق بالسمات التي عليها المعادلات الخاصة بمرحلة ما قبل الوعي. وكان يتم الانطلاق من هذه النقطة (وهي الجوهرية) على أنها أمر أولى وبدهى في حد ذاته مهمته تفسير أشياء أخرى منها - على سبيل المثال التوجه الذي كان سائداً خلال العصور الوسطى فيما يتعلق باستخدام الرموز. هكذا نجد الأمر عند Huizinga الملاحظة الأولى : أن ما يسميه هذا المؤلف " رمزاً " ليس بذلك الشيء وإنما هو مجاز ذلك أن المعنى المفترض أنه رمزي (الذي يتحدث عنه ذلك المؤلف) يقع ويحدث في الوعي. ويلاحظ أن مسمى "المجاز" يطلق عند Huizinga على حالة التجسد (العمل المشار إليه قبل ذلك ص ٢١٨) لننصت إليه "ورود بيضاء وحمراء تزهر وسط الأشواك" وهنا نجد أن عقلية العصور الوسطى سرعان ما ترى في ذلك مدلولاً رمزياً: أى عذراوات وشهداء ينشرون مجدهم على أتباعهم (المصدر نفسه ص ٢٨٠). (....)

(٢٧) انظر كيف أن التحليلات التي قمنا بها من هذا الفصل، تؤكد كل ما تحدثنا عنه في الهامش رقم

(١) من الفصل الأول حول طبيعة البنيوية لكافة العصور، من حيث تركزها في درجة من درجات الفردية. فالعصور الوسطى بها الدرجة الدنيا من الفردية بالمقارنة بما جاء بعد ذلك، لدرجة أننا يمكننا أن نطلق على هذه الدرجة صفر. ولما كانت هناك علاقة بين الفردية والعقلانية، فإن انخفاض درجة الفردية يعني انخفاض درجة العقلانية غير أن هذا الانخفاض يفترض بدوره نوعاً من البدائية التي عليها العقل، وقد وضعنا في الاعتبار النتائج التمييزية والانفعالية التي ترتبت على ذلك، وسوف نواصل دراستها في هذا الفصل. ونلاحظ أن كافة العناصر الخاصة بالعصور الوسطى تشكل بنية تقوم على درجة من الفردية مثلما يحدث في كافة العصور؛ إذن نجد أن السمات الخاصة بالعصور الوسطى والتي لا يعالجها هذا الفصل سوف تؤكد أنها سوف تعالج في هذا الاتجاه.

الفصل الخامس عشر

الكناية اللاشعورية

تعريف الكتابة :

بعد أن تحدثنا عن احتمالية اللاجوهية فى المعادلات اللاشعورية علينا أن نضيف هنا شيئاً يتعلق بالكناية، والسبب هو أننا نعرف طبيعة التشبيهات من هذا النوع، والأمر هو أن اللاجوهية التى يمكن أن تظهر بها فى اللاشعور - فى أغلب الحالات، يعرضها لكثير من التعديلات التى تدخل على بنيتها الحميمة مما يجعل من الصعب التعرف عليها، وعلى ذلك يجب علينا أن ننطلق من التعريف الذى تقدمه لنا البلاغة التقليدية لهذا الصنف فى شكله الهزلى Ludico يقول " قاموس المصطلحات الفيلولوجية - " لمؤلفه فرناندو لاثارو كاريتير - إن الكناية هى " تسمية شىء باسم شىء آخر يرتبط به بأحد الروابط التالية: أ: السبب والمسبب " يعيش من عمله " . ب: المحتوى والوعاء: تناولوا عدة كئوس. ج: المكان الذى أتى منه الشئ " الشريشى " [نوع من الخمور يصنع فى بلدة شريش] د: المادة التى صنع منها الشئ " بورسيلان جميل " . هـ: إشارة إلى شىء مهم: خان علمه. و: من المجرى إلى الملموس ومن العام إلى الخاص: تحايل على الحراسة ... إلخ. ^(١) وإذا كان المجاز Sinecdoque يتواعم مع المنظومة المنطقية " تناول الجزء على أنه كل أو الكل كتمثيل الجزء " فإن الكناية metoninina تتواعم مع المنظومة المنطقية القائلة " تناول الجزء بالجزء " ومن هنا يمكننا القول بأن الكناية تقوم من خلال المعادلة بالربط بين مصطلحين يرتبطان

فيما بينهما بعلاقة التجاور: أى بتلك الرابطة بين جزأى شئ واحد. ورغم أن هذا التجاور بين الأجزاء قد لا يكون له بالضرورة معنى واحد وأن تكويناته العديدة تسمح على ما أعتقد، بالنزول بدرجة التجاور إلى بعدين هما التجاور الزمانى والتجاور المكانى، فمن خلال البنود المشار إليها سابقاً نجد أن كلا من البند أ، والبند ب يمكن أن يجتمعا تحت مسمى التجاور الزمنى، ذلك أننا بالنسبة للبند أ نشعر بأن السبب سابق مباشرة على المحصلة، وفى حالة البند د نجد أن المادة سابقة أيضاً على الشكل. أما بالنسبة للبنود الأخرى فإن علاقة التجاور بينهما هى العلاقة المكانية، أو تلك العلاقة المكانية العليا التى هى التوافق الجزئى: فهناك تجاور مكانى يدهى فى البند ب، وتوافق جزئى فى كل من البند ج والبند و. ويبدو أن البند هـ يستعصى على التصنيف الذى وضعناه لكنه يدخل فيه إذا ما انتقلنا من الاعتبار الشخصى إلى الاعتبار الموضوعى: أى أن خيالنا يدرك العلاقة الحميمة بين الرمز والرموز ذلك أن كليهما مرتبطان ، ويمكننا القول هنا بأنهما يتجانسان من حيث إنهما أجزاء من الكل.

إنه لأمر مهم لدينا أن نقصر الكنايات الواعية على معادلة بين طرفين، غير أن هذا التعادل ليس منشأه الشبه بل التجاور لدرجة التماس، والسبب هو أن السمات الأساسية التى عليها هذا الصنف من الصور البلاغية يتعاظم بقوة ويبرز بعد التجاور هذا (حيث تحرر من ربة العقل) من خلال تحليله (أى التجاور) بشكل مكانى سوف أتحدث عنه لاحقاً وإذا ما تحدثنا عن الكنايات اللاشعورية فإن الأمر جد واضح: فهذه - أى الكنايات عبارة عن المعادلة القائمة بين كيانهين من خلال الاقتراب سواء فى الزمان أو المكان.

يُستفاد من كل ما سبق أن الفرق الحقيقى بين التشبيه والكناية يكمن فى أى من هذا الواقع الذى تأثر بالتشبيه؛ ففى التشبيه نجد أن وجه الشبه يشير إلى طرفى العلاقة، أما فى الكناية فإن الحديث هنا هو عن الزمان أو المكان الذى نجد فيه هذين الطرفين، وعلى أساس التعريف الذى قدمناه فإن الجامع المشترك هو تلك الأماكن أو الأزمنة التى تتشابه وليس الأشياء التى تدخل فى حيز الزمان

أو المكان. وهنا نتساءل: أى معنى يمكن أن يدل عليه الفعل " Parecerse " (يشبه) إذا ما طبقناه على الزمان أو المكان انطلاقاً من أن أحد هذين العنصرين حاملان لأشياء لا شبه بينهما ؟ هل هناك وجه شبه ممكن بينهما ؟ وإذا ما كانت الإجابة على السؤال الثانى بنعم فكيف؛ أو بأى شكل سيتشابه كلا الطرفين (الزمان والمكان). من الضروري أن يكون وجه الشبه فى تلك النقطة التى نشير إليها عندما نتحدث عن أى وجه شبه حسى: أى وجود رابطة مشتركة. لكن هل هذا ممكن فى الحالة التى بين أيدينا ؟ هذا غير ممكن للوهلة الأولى ذلك أننا نعرف عن الزمان والمكان من خلال الأشياء التى تدخل فى إطارهما، وهذه الأشياء مختلفة فيما بينها وغير متشابهة. أليس ذلك هو ما يحدث بالنسبة للكناية الواعية (الشعورية) ؟ بلى، فقد كان الأمر المتعلق بها عبارة عن أزمنة وأمكنة متجاوزة تتلامس وتتوافق عند هذه النقطة الحدودية، وسرعان ما تنكشف لنا ملامح الوضع، فإذا ما كان التوافق الذى نبحث عنه هو ذاك فإن الكناية التى نتحدث عنها سوف يكون لها ذلك أيضاً غير أن النمطية الخاصة بها تتسم بأنها أقل درجة وقوة. والأمر هو أن الكنايات اللاشعورية لا يمكن أن تكون خاضعة للتحليل العقلانى أو متطلباته الجوهرية، وبالتالي ليس من الضروري إذن أن تنشأ المعادلة، أو أن يكون هناك شبه فى الزمان والمكان فى حد ذاتهما. يكفى فقط أن يتوفر هذا الشبه الواهى فى طرفى المقارنة والذى قد يتمثل فى نوع من التجاور. إذن نجد أن ما يتكرر هنا كل ما كان مدركاً فى التشبيهات اللاشعورية، أى إمكانية وجود الجوهرية أو الهذيان، ولو أن اللاجوهية أو الهذيان يجب أن يتجليا فى مثل هذه الحالة بشكل مختلف بالضرورة عما كانا يظهرهما عليه قبل ذلك، وكثيراً ما يقوم اللاشعور بالتقريب، من خلال المعادلة، بين أشياء فى الزمان أو المكان لكنها لا تتداخل أو تتلامس فيما بينها بل تتقارب وهنا يجب أن نفهم هذا التقارب فى أبسط مفاهيمه وبشكل يجعل هذا الجزء من النفس اللاشعور يتولى تحليل القرب الزمانى أو المكانى على شاكلة ما يتم عند تحليل وجه الشبه - فى التشبيه - بين الطرفين. وهذا ما نراه فى قصيدة لوركا التى تحدثنا عنها مراراً وتكراراً (قصيدة " الخيل سوداء ") فمراحل اللاشعور فيها على النحو التالى:

الخيـل سـوداء] = اللون الأسود = ليل = لا أرى = مساحة الحياة عند أقل = أنا معرض لخطر الموت = موت = [الانفعال بالموت فى الوعي.

وهذا يبين لنا نقلتين مكنتين من الصنف المتعلق بالبعد الزمنى، وهما نقلتان متناقضتان بوضوح: فمن ناحية نجد النقلة من " مساحة الحياة عندى أقل " إلى " أنا معرض لخطر الموت " أما الأخرى فهى التى تبدأ من هذه الحلقة الأخيرة إلى التى تليها (" موت ") غير أنه ليس من الضرورى والدائم أن تتضمن المكنيات اللاشعورية هذا الطابع، وهو نفس الشئ بالنسبة للتشبيهات، حيث كان من الممكن أن تكون لا جوهرية، ويمكن ألا تكونها (دون أن يقلل ذلك من قيمتها الشعرية ومن أمثلة ذلك الارتباط بين الخيل سوداء = ليل فى نص لوركا الذى أشرنا إليه) ففى نفس قمنا بتحليله فى الفصل الثانى من هذا الكتاب حيث يقول الشاعر:

بينما تغنى السيقان

نجد المراحل ×

بينما تغنى السيقان] = موسيقى رائعة ومرحة وجميلة = الشعور بالروعة والسعادة والجمال = [الانفعال بالروعة والسعادة والجمال

حيث يمكن تصنيف الانتقال بين " موسيقى رائعة ومرحة وجميلة " وبين " الروعة والمرح والجمال " فى البند الذى أشار إليه فرناندو لاثار كاريتى، ومعنى هذا أن العلاقة هى من نفس الصنف الجوهري الذى شهدناه فى الكنايات الشعرية.

الهوامش

(١) فناندو لاثاروكارتير "قاموس المصطلحات اللغوية" - مدريد طبعة جريدوس - ١٩٦٨.

استبصار اللاواقع
والتبصر في الشعر المعاصر

الفصل السادس عشر

قابلية الظاهرة اللاواقعية للتشكل أو الاستبصار

تعريف التشكل أو الاستبصار في الظواهر اللاواقعية

تحدثنا في فصل سابق عن قابلية الظاهرة اللاعقلانية للتشكل Plasticidad والتي أطلقنا عليها - لهذا السبب - مسمى الإيحائية Visionaria فالصور الإيحائية والإيحاء Vision والرموز تتبدى ، وهذا ما تفتقر إليه الصور الشعرية التقليدية، وهنا نتساءل ما هي طبيعة هذا التبدى أو التشكل ؟ إن القارئ عندما يقرأ هذه الصور يرى الحرف اللاواقعي ويؤكد في وعيه (رغم أن هذا التأكيد يأتي بشكل انفعالي قلت هنا : " بشكل انفعالي فقط " وذلك أنه لا يمكن الوقوع مطلقا في هذا الخطأ الكامل : أى أن عقلنا يتولى القيام بعملية حراسة مشددة ليحول دون ذلك، ومن الواضح أيضاً أنه يمكن من خلال اللاشعور رصد ذلك الخطأ المرفوض عندما تسلط عليه فهمنا ، ومعنى هذا أن اللاشعور يؤكد حرفية اللاواقع، ويرسل إلى الشعور الانفعال الملائم لذلك التأكيد: ألا وهو التأكيد بأن ما هو غير واقعي يظهر في الشعور من منظور أنه أمر حدث الشعور به، وخلال السطور التالية سوف أشرح ، ولماذا يحدث في ذهن القارئ تأثره بهذه الأهمية الجمالية ؟

تشكل ظاهرة اللاواقعية وغيبة هذا التشكل فى الصور الشعرية التقليدية

علينا قبل معالجة هذه النقطة أن نتلمس أمثلة محددة توضح لنا الفرق بين الظاهرة اللاعقلانية الناجمة عن كونها بصرية (إيحائية) وبين الصور ذات التركيب التقليدية، فإذا ما قدم لنا شاعر صورة شعرية تقليدية من هذا الطراز الأخير بأن يقول " شعرك من ذهب " فإن العبارة لا تلزمنا بأن نرى " ذهباً " فى واقع الأمر بل " شعرا أصفر " أى له لون الذهب، أما عندما يقول بيثنتى ألكسندرى فى قصيدته الشاعر [ديوان " ظل الفردوس "]:

نعم أيها الشاعر، ألق بهذا الكتاب الذى يحاول أن تضم صفحاته

ومضة من الشمس ،

وانظر إلى النور وجها لوجه وأنت تسند رأسك إلى الصخرة »

بينما قدماك فارعا الطول تشعران بالقبلة اللاحقة

للغرب ،

ويداك مرفوعتان تداعبان القمر الجميل »

وشعرك الذى يهفهف يترك بصمة على النجوم .

فرغم أننا لا نقبل بحرفية هذه الأبيات الرمزية (التى أبرزتها طباعيا) فإن هذه الرمزية تتبدى أمامنا بشكل حيوى (ويمكن أن نقول نفس الشئ بالنسبة للصور الشعرية الإيحائية وكافة أنواع الرموز، فالعملقة الكونية التى عليها بطل القصيدة المذكورة يتم استكمالها تشكليا على أيدينا، إننا نرى شخصه الجالس وقد ملأ المشهد برجليه فى الأفق البعيد ويديه اللتين تداعبان القمر وشعره الذى يترك بصمته على النجوم. ها هى لوحة تظهر ملامحها أمام نواظرنا يمكننا أن ننقلها رسماً

بكل تفاصيلها وذلك كتجسيد للقصيدة دون أن يتمخض عن ذلك تأثير كوميدي، وهذا ما لا نجده في الصور التقليدية وإلا فإننا نكون في وضع كوميدي، وأتذكر في هذا المقام أن مجلة الكودورنيز Codorniz كانت تضم في أحد أعدادها التي صدرت منذ سنوات طويلة رسماً بعنوان " المرأة كما يراها الشعراء " كانت امرأة خدودها مكونة من وردتين على نفس الوضع الذي هما عليه في الطبيعة ... إلخ. أما أسنانها فكانت من اللؤلؤ في أبهة لونه وشكله وجاء كل ذلك في إطار من الطبيعية، أما النهدان فهما عبارة عن حمامتين بريشهما ومنقاريهما وعيونهما ... إلخ . كانت النتيجة عبارة عن شكل مخيف ذي تأثير كوميدي لدرجة كبيرة غير أنه لا يحدث شيء من ذلك في الصور الإيحائية أو الإحياء أو الرموز حيث يمكن تجسيدها تشكلياً من خلال رسام دون أن تفقد شيئاً من احترامها للقصيدة: والدليل على ذلك هو أنه رغم أن القراء لا يقبلون بالصورة البلاغية عقلانياً فإنهم يرون " حرفيتها " بالمعنى الذي قلناه وينفس درجة الجدية التي لا نراها في " حرفية " الصور التقليدية.

أسباب القيمة التشكيلية للظاهرة اللاعقلانية

إلام يرجع هذا الاختلاف ؟ السبب معروف لنا وهو يكمن في لاعقلانية المدلول؛ ولما كان ما يراد قوله في الصورة التقليدية أمراً ملموساً فإن أبصارنا تتركز بشكل أكبر على ما يراد قوله وليس على ما يقال حرفياً، والسبب هو أننا مخلوقات عقلانية ونهتم في المقام الأول بالأشياء كما هي ، وبما تعنيه ، وليس بالوسيلة التي يأتينا عبرها هذا المعنى، ومن هنا فإن كل شكل يميل " إلى النوبان " في الوظيفة المتعلقة به، فعندما ننظر من خلال زجاج شفاف نجد أننا لا نشعر بالزجاج بل بالمشهد الكائن خلفه، فوظيفة الزجاج إذن هي لكي نرى المشهد القائم؛ وإذا حدث أن تغيرت شفافية الزجاج وأصبح عاكساً للضوء فقط، هنا تتلقى أحاسيسنا الزجاج نفسه بماديته ومن ثم يطفر أمام نواظرننا بقوة ؛ وهذا هو نفس ما يحدث في حالة الصور الإيحائية والإحياء والرموز: أي أنها فقدت " الشفافية " وبالتالي تظهر حرفيتها على أنها

الواقع الوحيد القائم، وهو واقع يلت الانتباه نحوه بنفس درجة الشدة التى عليها الأشياء الواقعية. ويمكن أن نقول ذلك بطريقة أخرى: إن معنى كل واحدة من هذه الصور لا يصبح شفافاً ولا يرى (فهو ليس معنى منطقياً بل لاعقلانياً وهو معنى مستتر بالطبيعة) ولما لم يكن يرى فإننا مجبرون على أن نرى شيئاً آخر: أن نرى نفس الجهاز الذى نستخدمه فى الرؤية وهو الزجاج غير الشفاف، أو " الشكل " الذى من المفترض أن يكون وراءه معنى لا يتبدى فى وعينا، إننى هنا أتحدث عن " حرفية " التراكيب " اللغوية التشبيهية : أى هذا المخلوق الإنسانى الذى يبلغ حجم الكون، الذى يتبدى لنا فى حجمه بقوة غير معتادة وكأنه كائن فعلى هو هكذا. القارئ ينصت بالفعل إلى ما يقوله الشاعر:

بينما قدماك شديدتا الطول تشعران بالقبلة اللاحقة

ويداك مرفوعتان تداعبان القمر الجميل

وشعرك الذى يهفهف يترك بصمه على النجوم

ويحاول العثور على معنى منطقى غير موجود، ولما فشل فى محاولته هذه الرامية على العثور على مدلول منطقى فى أبيات الشعر المذكورة فلا مخرج أمامه إلا الثبات عند حرفية ما يقال له وأن يرى ذلك الذى يقال له وهو العملاقة الكونية التى عليها الشخصية فى القصيدة، غير أنها مقولة غير مباشرة تقودنا إلى معنى مختلف. وهنا نجد أننا ونحن نمر بحالة عالية من التبصر ، لا يمكن أن نقوم بعملية غير منطقية مثل هذه، فهو أمر خاطئ ويتناقض مع خبراتنا ومفاهيمنا العقلانية التى تقف ضده، أين إذن ذلك الخطأ الخطير الذى نحن عرضة له ؟ لا شك أن ذلك يقع على هامش الوعي عندنا أى على جوانب الضوء المركز المسلط الذى هو عقلنا، وبكلمة واحدة هى اللاشعور، ونقول هنا أنه عندما يدرك الوعي أن هناك مقولة لا تدل على أمر منطقى، ثم تتبدى لنا هذه فإن اللاشعور يجد نفسه مجبراً على تأكيد ما تم رؤيته على أنه واقع طبقاً لحرفية القول، وبعد ذلك يرسل إلى الوعي الانفعال بالواقع المتعلق بالموقف رغم أن هذا الانفعال قد يتناقض مع الموضوعية.

وإيجازاً للقول: عندما نقرأ تراكييب لاعقلانية تبدأ عندنا خطوات عقلية معقدة مراحلها على النحو التالي: أولاً: قراءة حرفية الرمز. ثانياً: محاولة العثور على معنى منطقي له. ثالثاً: الفشل فى العثور على الهدف المرجو. رابعاً: العودة إلى الحرفية التى عليها النص وتجسد محتواه. خامساً: من خلال اللاشعور التأكيد على أن هذه الحرفية اللاواقعية موضوعياً واقع بالفعل. سادساً: يرسل اللاشعور إلى الوعى الانفعال بالواقعية الذى أشرت إليه سابقاً، فهناك فرق بين التبصر *Visualizacion* الذى هو ظاهرة تتعلق بالوعى وبين ما يتمخض عنها ألا وهو الانفعال بالواقعية، ورغم أن هذا الانفعال يحدث فى الوعى فإنه ثمرة عملية لا شعورية سابقة عليه.

وخلاصة لما سبق يمكننا القول بأنه رغم أن العقل اليقظ للقارئ يتولى تدمير حرفية المقولة الشعرية، فى تلك الحالات اللاعقلانية - فإن الانفعال يُبقى على هذه الحرفية بكاملها فى الوعى، ومعنى هذا أن الحرفية التى نحن بصدد الحديث عنها قد ظلت فى اللاشعور على أنها واقع وبالتالي أصبحت بمثابة مرموز حقيقى.

التبصر هو دائماً رموز للحرفية اللاواقعية

نصل بعد هذه الخطوات إلى خلاصة غير متوقعة، ومثيرة للدهشة لكنها لا مرأى فيها: وتقول هذه الخلاصة أن فى كل ظاهرة تبصر *Visualizacion* من ذلك الصنف الثانى، وفى كل رامز للاواقعية، نجد مرموزين فى حقيقة الأمر، أحدهما ذلك المتعلق بالرامز أى ما يرمز إليه ذلك بالنسبة لنا. أما ثانيهما فهو مدعم للأول، وذلك هو المكون من الحرفية اللاواقعية للمقولة اللاعقلانية ذلك أن الحرفية اللاواقعية عندما لا تظهر إلا فى الانفعال فقط وتتبدى بشكل توكيدى فقط فى اللاشعور، تضم كافة الصفات المتعلقة بذلك الصنف من المعانى غير الهزلية *No ludicos* وعلى ذلك ففى حالة تلك الشخصية ذات الحجم الكونى التى يحدثنا عنها ألكسندرى من خلال الأبيات السابقة يتبدى فى عقل القارئ خطان لا شعوريان ومختلفان يمكننا توضيحهما على النحو التالى:

الخط الأول (الرئيس)

إنسان حجمه الجسدى حجم كونى [= إنسان ذو حجم روحانى عملاق =]
الانفعال فى الوعى بإنسان عملاق من حيث الحجم الروحى^(١).

الخط الثانى (المعاون)

إنسان حجمه الجسدى حجم كونى (على أساس أنها مقولة لا واقعية ترمز إلى شىء فعلى) [= إنسان له بالفعل حجم جسدى كونى =] الانفعال بإنسان له بالفعل حجم جسدى كونى.

ورغم أن القارئ قد يتلقى فى وعيه أنفعالا رمزيا يمكن أن نطلق عليه " لا واقعية " (أى الحرفية اللاواقعية للرمز من حيث تأكيدها على أنها واقع: إذا ما أُرنا التحديد فى المثال الذى بين أيدينا نجد الشخصية لها بالفعل حجم كونى) إلا أن العقل لا يمكن له أن يتجمل أو يتقبل الأمر بكل أركانه (ذلك أنه لا واقعى) ولا بالشكل الانفعالى الذى عليه ، وهنا يلجأ على الفور إلى عملية تساعد على تغيير طبيعته الخيالية واللامعقولة بحيث يكون فى وئام مع الحياة فما الذى يفعله عقل القارئ للوصول إلى ذلك ؟ أنه يقوم بتحويل ما هو مستحيل إلى ممكن: أى أنه يقوم فى المثال الذى بين أيدينا وهو المتعلق بالعملاقة الجسدية إلى نوع آخر من العملاقة هى الروحية " العظمة " .

نصل بهذا إلى قاعدة عامة تقول بأنه بالنسبة للظواهر اللاعقلانية، وتبصرها من حيث إن هذا التبصر Visualidad له معنى (أى أنه رمزى: بمعنى الانفعال الواقعى الذى تتبدى معه الحرفية اللاواقعية) فإن هذا التبصر visualidad ليس له معنى خاص به على الإطلاق، بل هو معنى خدعى غايته تقوية المعنى الآخر الرمزى فى التراكيب اللغوية وهو المعنى الذى أطلقنا عليه " الرئيس " وهو المعنى الوحيد الذى

يتبدى لنا على هذا الحال على أساس أنه " ممكن " وسوف نعود لاحقاً لمناقشة هذه المسألة المهمة بهدوء.

- تأكيد الحرفية اللاواقعية فى الصورة التقليدية : اختلافها فى هذا المقام مع الظاهرة اللاعقلانية

إذن نجد أن الظاهرة اللاعقلانية أو الرمزية لها سمة تشكيلية بينما نجد الصورة التقليدية مفتقرة إلى هذا . وبعد قول ذلك مباشرة تطرأ مشكلة علينا سبر أغوارها .

قلنا قبل ذلك بوجود علاقة سببية بين البعد التشكلى للصورة الشعرية اللاعقلانية المعاصرة وبين الانفعال " الواقعى " الذى نعيشه إزاءها، وعندما تتبدى أمامنا لافتقارها إلى المنطقية، نجد أن الحرفية اللاواقعية للعبارات الرمزية تؤكد ذاتها كواقع فى اللاشعور وبالتالي يصل إلى الوعى الشعور بذلك التأكيد رغم أن العقل يرفض وينفى الحرفية على أساس لا معقوليتها، وهنا تصبح مجرد رمزية. وهنا نتساءل ألا يوجد أيضاً فى الصورة الشعرية التقليدية تأكيد انفعالى لما يقوله الشاعر بالحرف ؟ للإجابة على هذا السؤال نجد أن الأمر يستحق وقفة. لنقرأ هذين البيتين لجونجورا:

تَشْكُو وهى على قفاز

الأعاصير الترويجية السريعة

فأول شيء يفعله القارئ أمام هذه الأبيات هو إنكار الحرفية التى عليها الأبيات للا معقوليتها، فنحن لا نظن الشاعر كان يحاول أن يقول لنا بوجود " أعاصير حقيقية من الترويج " تأتى شاكية وهى على قفاز ما، وعندما لا نصدق هذا نعمل على البحث عن معنى عقلانى للبيتين السابقين حيث نفهمها على النحو التالى:

" هناك على القفاز تشكو صقور سريعة من الترويج "

وهناك يتواءم القول مع العقل الذى شعر قبل ذلك بالحيرة، وتعين بذلك أن يحدث القبول الشعري إزاء المعنى الجديد - الذى يساعده على الانفعال الفنى.

إلا أن الشيء (الذى تم التفوه به بكل بساطة) تعترضه بعض العوائق. نشعر بالدهشة إزاء بيت الشعر هذا بينما لا نشعر بالدهشة إزاء التفسير العقلى له، فما الذى تضمه قصيدة هذا الشاعر القرطبي حتى تحدث فينا هذه الدهشة ؟ من البديهي أنه ليس المعنى العقلانى الذى وجدناه فيه بعد أن رفضنا حرفيته، وإذا لم يكن هذا المعنى مثار دهشتنا، فإن الدهشة يمكن أن تنشأ فقط من حرفية المقولة من حيث تأكيدها على أنها واقع بمعنى أن هناك أعاصير حقيقية تأتي مسرعة من النرويج وهى تشكو على قفاز . ولقد أشرنا منذ لحظة إلى أن حرفية المقولة الشعرية لجونجوارا مستبعدة عقلياً وجاء ذلك من خلال الوعي . نحن إذن أمام تناقض: فلقد رفضنا الحرفية الشعرية غير أننا السبب غير مفهوم بالنسبة لنا فى هذه اللحظات نجد أن هذه الحرفية لازالت قائمة وسليمة ذلك أنها تفاجئنا، وهنا يبدو أننا أمام نفس الحالة المتعلقة بالظاهرة الرمزية فهنا أيضاً نجد رفضاً للحرفية التى عليها القول وتأكيد أنى لهذه الحرفية. يمكن التوصل إلى حل لهذا الأمر بالإشارة إلى أنه توكيد الحرفية اللاواقعية - على شاكلة ما يحدث فى اللاعقلانية - يتم عندنا من خلال اللاشعور ثم يتبدى لنا فى الوعي فى شكل انفعال، أما تحطيمه - التوكيد - فيتم من خلال وعينا، نير أن هناك خطأ فى هذا الافتراض: ففى حالة معينة (الظاهرة اللاعقلانية) هناك سبب (التشكيلية) للظاهرة التوكيدية للاشعور، أما بالنسبة للحالة الأخرى (فى الصورة الشعرية التقليدية) فلا يوجد ذلك السبب. وهنا نتساءل: هل ستمكن من التوصل إلى حل المشكلة ؟

فى محاولة منا فى هذا الطريق علينا بالعودة إلى تلك الأبيات لجو نجوراء مرة أخرى، فليس هناك شك فى رفضنا للحرفية اللاواقعية التى عليها، فعدم التصديق هنا أمر جوهرى حتى نتولى البحث عن معنى آخر قابل للتطبيق على الجملة: وهو أن الصقور على القفاز تشكو من البيازين، كما لا يوجد شك فى الاعتقاد ذلك أنه أى

الاعتقاد بضرورة الأحداث الدهشة ، ولما خبرنا هذه الدهشة - التي ليست أقل من المعنى العقلاني الذي أشرنا - إليه في أن معاً يصبح من الواضح أمامنا أن كلا الشئيين (التصديق وعدم التصديق) ينتجان لدينا. فهل هذا التناقض متيسر بعد أن تم استبعاد التفسير اللغوي بسبب غياب البعد التشكيلي ؟، سوف تكون الإجابة على هذا السؤال بالإيجاب طالت أن كلا الشئيين لا يتأنيان في الوعي في نفس اللحظة، لكن ألم نقل الآن أن الدهشة تحدث في نفس اللحظة التي نتلقى فيها المعنى العقلاني (أى الصقور تشكو وهي على قفاز البيازين ؟ يبدو أننا وقعنا هنا في تناقض علينا لخروج منه).

أعتقد أنه ليس من الصعب الخروج منه، فعندما نجد أمامنا مقولة لا واقعية من النوع التقليدي مثلما هو الحال في الأبيات الشعرية المذكورة سابقاً، فأول شيء نفعله هو تلقى حرجية النص والشعور بالمفاجأة، ولاشك أن هذا الشعور بالدهشة يصل إلى الوعي ويتعلق بحرفية النص الشعري الذي أكد نفسه مؤقتاً في هذا المكان من عقلنا غير أنه بعد هذه الخطوة التي فعلناها أى قرأنا الأبيات الشعرية لجونجورا وشعرنا بالدهشة، نجد العقل يفرض نفسه ولا يصدق القول الذي صدقناه بشكل مؤقت بلا مواربة. غير أن من الواضح (وهذا بيت القصيد في إزالة الخطأ المتعلق بالأنية الظاهرية لكلا التوكيدين. أى توكيد الحرفية اللاعقلانية وتوكيد المعنى العقلاني) لا يمكن أن تتمحي من وعينا، وليس ذلك فقط أنها وقعت لنا وانتهى الأمر ، وإنما أن المفاجأة ليست معنى (بحيث يمكن التخلص منه إذا كان غير منطقي) بل هي مجرد استعداد نفسي لدينا يفتح بابه لإدراك شيء غير مفهوم كلياً أو جزئياً أو أنه غير مفهوم من حيث ظهوره في هذه اللحظة أمامنا. ولما كانت المفاجأة أمراً لا يمكن أن يتعرض للتآكل بسبب النقد العقلاني (فهي ليست معنى) فإنها ستستمر في عينا. ما هي العناصر الدلالية التي تحدث المفاجأة تأثيرها عليها ؟ إنها تفعل ذلك على المعنى الوحيد الذي بقي لدينا، بعد أن تم التخلص من المعنى الحرفي للمقولة الشعرية الذي نعتناه باللامعقول، أى أنها تحدث تأثيرها على المعنى العقلاني، كما أن هذا المدلول

يستكن تحت الدّالّ الذى سبق أن تم النظر إلى حرفيته وشعرنا نحوه بالدهشة لعدم منطقيته. إن تماثل المكان بين المعنيين (أى المعنى الحرفى اللامعقول وغير الحرفى العقلانى) هو الذى يؤدى بلا شك إلى هذه المحصلة التى يجب أن يطلق عليها مسمى " الانتقال الإنحرافى للدهشة " والسبب هو أن الدهشة التى أثارتهّا فينا الأعاصير (التى تم تفسيرها على أنها أعاصير حقيقية) تنسب على أيدينا إلى الأعاصير (من حيث إنها الصقور) وبالتالي فإن معنى هذه الأخيرة يفيد من هذا التلقى الكامل أو الشعر وهو ما أطلقت عليه فى كتابى " نظرية التعبير الشعرى " التلقى المشبع safurada أو الفردية (بمعنى نفسى فقط ذلك أن المعانى لا يمكن أن تكون فردية أو أنها تعطينا هذا الانطباع). وبالنسبة للصور الشعرية التقليدية لا يوجد بالتالى التوكيد اللاشعورى للحرفية غير الواقعية، ومن هنا فإن الوعى لا يتلقى الانفعال الرمضى المترتب عليه، فما يتم تلقيه فقط هو الدهشة من توكيد من ذلك الصنف لكنه نوطبيعية محدودة (أكثر منها مؤقتة) فى الوعى، ويعد ذلك مباشرة يتم تصحيح هذا التوكيد عن طريق العقل الذى يقوم بإقصائه. وربما يمكن الاعتراض فى هذا المقام بالقول بأن الدهشة - فى حد ذاتها - تعنى الإبقاء على الحرفية المشار إليها فى الوعى، وهنا نقول أن ذلك الاعتراض يكون ممكناً إذا لم ينتج على الفور، فى هذا الجزء من النفس، ذلك أن تلك الظاهرة الأخرى التى أطلقنا عليها مسمى " الانتقال الانحرافى للدهشة desplazamiento aberrante . ولا نسبنا الدهشة إلى التعبير اللواقعى الذى نظرنا إليه بمعناه العقلانى (أى أعاصير = صقور) فإن فرضية إدراج الحرفية لابد أن تزول عندنا من حيث التأثير النفسى (وهذا هو الشئ الوحيد المهم فى الفن)^(٢).

عدم الملاءمة المتسلسلة لكلمة غير واقعية وغير رمزية

أعتقد أن بحثنا فى العلاقات بين الصورة التقليدية وبين الإيمان بالحرفية يمكن أن يوضح لنا أمراً آخرأ لم يتم شرحه حسب علمى (وأن كان قد تم وصفه، وجاء ذلك

أيضاً من خلال المنظور التقليدي) إنه عبارة عن ضرورة أن تكون هناك علاقة تضافر من حيث الحرفية بين العناصر المتوالية (ورغم أنها قد تكون لا واقعية حرفياً) التي تتكون منها الصورة الشعرية المنطقية التي تتطور بطريقة مجازية، وهنا نجد أن النقاد القدامى قد أدانوا باسم القواعد التي يجب إتباعها عبارات كهذه .

عربة الحكومة تبحر فوق بركان

ولأول وهلة ليست هناك مشكلة على الإطلاق فيما يتعلق بهذه الإدانة التي نوافقهم عليها غير أننا إذا تأملنا الأمر بعض الشيء نجد أنفسنا أمام شيء آخر، فمن البدهي أن وعينا رفض كل عنصر من عناصر هذه الصورة من حيث حرفيته، وحل محل ذلك معنى شديد الإنطلاق، وهكذا فبدلاً من " عربة الدولة " ندرك " الهيكل العام للدولة، أو الدولة " وبدلاً من " تبحر " ندرك تعبير، وبدلاً من " بركان " ندرك " مرحلة خطيرة "، هذه العملية في الحذف والإحلال تجعلنا ندرك هذه العبارة.

تجتاز الدولة مراحل صعبة

وعلى القارئ أن يلاحظ شيئاً غريباً ومحيراً، فهذه الجملة الأخيرة لا يمكن أن تثير فينا أى رفض، فهي لا تتضمن أية فكرة غير معقولة، ومع هذا شعرنا بالكدر إزاء عبارة " عربة الحكومة " ... إلخ، فما هي جذور ذلك الكدر ؟ لما لم يكن هذا الكدر المثار مرتبطاً بالمعنى المنطقي لكل واحدة من مكونات العبارة ولا جمالياتها فليس أمامنا من مخرج لتفسيره إلا من خلال شيء يتعلق بالحرفية عليها القول، من حيث هي، في إمكانية توكيدها في الوعي. لكن ألم نقل قبل لحظات بأن هذه الحرفية أصبحت موضع شك وتم طردها من وعينا ؟ أين أصبحنا ؟ أعتقد أنه لكي تكون هناك إجابة شافية لهذه التساؤلات من الضروري علينا القيام بتحليل ما يحدث داخل نفوسنا .

عندما نطلع على العبارة المذكورة " عربة الحكومة " أى دون أن نتجاوز في القراءة فإن عقلنا، كما نعرف ، يؤكد للوهلة الأولى لاعقلانية المضمون الحرفي مع ما يتبع ذلك من المفاجأة التي تتعلق بكل ما هو غريب، وبعد هذا - كما رأينا - تصبح

اللاعقلانية مستبعدة وتخرج من دائرة العقل حيث يحل محلها معنى قابل للتفكير فيه (فبدلاً من " عربية الحكومة " نفهم أن ذلك يعنى الحكومة كما سبق أن قلت). نواصل عندئذ القراءة ثم ندرك أن " عربية الحكومة " تبهر على ما يبدو، وهنا نجد أن هذا العنصر الثانى من العبارة " تبهر " عندما يشير إلى الأول (عربية الحكومة) ولا يمكن له أن يكون قائماً بدوره يقبل بالأول، لحظياً، حرفياً، الأمر الذى يصبح تناقضاً ومن هنا يشد انتباه القارئ نحوه بقوة ويجعل عقله يغرق فى الحيرة والاستغراب، وبعد هذا التأثير تأتى الخطوة الأخرى المتعلقة بالقضاء على الحرفية، وبدلاً من الدهشة نجد الاستغراب المنطقى الذى ذكرناه، وهذا الاستغراب هو الذى نشعر به بدلاً من الدهشة فى نفس اللحظة التى يقوم فيها المعنى " تبهر " بالحل محل ذلك الآخر الغير منطقى " تجر " وتكرر العملية بالنسبة للعنصر الثالث " على بركان " فلا يمكن لعربية أن تبهر، وإذا ما تمكنت من ذلك فلن يتم بدهاء بهذا الشكل غير المتصور. المحصلة إننا نستغرب من جديد ولكن بشكل أقوى هنا ولا نقبل بالعبارة.

وهنا يتبخر الشعور بالتناقض الذى بدأنا به، فرغم أن عقلنا قد يجد معنى متماسكاً لمكونات الصورة التى أوردناها فإن العبارة " غير مقبولة " وتتسم بالكوميديّة أو اللامعقول وليس ذلك على أساس هذا المعنى بل لأن الحرفية التى عليها العنصر الثانى (والتى تم الإبقاء عليها لحظياً فى الوعى) عندما نتولى خلال هذه اللحظة، تجديد حرفية العنصر الأول (أى السابق) الذى هو غير ملائم، تلفت انتباهنا بقوة حول عدم جواز الجمع بين اللفظتين (أى الجديدة والتى تم التذكير بها من جديد) وهنا ينتج الاستغراب المنطقى بدلاً من الدهشة، وهذا الاستغراب هو الذى يبدو خطيراً فى نظرنا، مثمناً هو الأمر فى هذه الحالة، وهو الذى يقودنا إلى عدم قبول العبارة، وإذا لم يكن خطيراً فإن ما يحدث سيكون ببساطة نوعاً من التنازل فى "القبول" القارئ له والتقليل بالتالى من القوة الشعرية للعبارة.

الهوامش

(١) لا شك أن الخط "الرئيسي" له سلسلتان قمت بتبسيطهما في المتن. وهنا نجد أن السلسلة الخاصة بالمستوى الواقعي.

إنسان أصبح على اتصال بالطبيعة [= ثراء روحى = عظمة روحية = عظمة =] الانفعال بالعظمة فى الوعى.

السلسلة الثانية (الواقعي)

الحجم الكونى لهذا الانسان [= العظمة الجسدية = العظمة -] الانفعال بالعظمة فى الوعى.

وهنا يلاحظ أن المرموز C سوف يكون مفهوم "العظمة" ونجد المصطلح الواقعي B أو ما يسمى بالمعبر عنه الرمزي، والذي يتم تمثيله فى هذا المرموز، قائما فى عبارة "الثراء الروحى".

(٢) انظر الفصل السابع عشر من هذا الكتاب

الفصل السابع عشر

الرؤية الجمالية لخوسيه أورتيجا

نظرية أورتيجا شأن التشبيه

لما كانت رؤيتنا بشأن الصورة الشعرية التقليدية - فيما يتعلق بالقضية الجوهرية وهي تصديق التماثل - تختلف تماماً عن النظرية التي قال بها خوسيه أورتيجا إى جاسيت فى أكثر من مناسبة، نجد أنه من الملائم هنا التوقف برهة لنذكر القارئ بهذه النظرية التي يعتمدها المؤلف المذكور كأساس لتحليلاته الجمالية^(١) وهذا سوف يساعدنا على أن نرتفع بالنتائج التي توصلنا إليها فى هذا المقام إلى مصاف تعميم أكثر إنفتاحاً عما هو فى كتابى " نظرية التعبير الشعرى " .

تولى أورتيجا تحليل التشبيه التقليدى فى ثلاث مقالات، كل واحدة مستقلة عن الأخرى، ومع هذا هناك بينهما توافق فى النقاط المهمة والجوهرية ، هذه المقالات هى التشبيهان " الكبيران " ^(٢) مقال فى علم الجمال على شكل مقدمة " ^(٣) و " فكرة المسرح " ^(٤) يتولى المؤلف فى المقام الأول القيام بإحداث تمييز - مثير للفضول ومتعسف - من وجهة نظرى - بين التشبيه العلمى والتشبيه الشعرى، حيث يقول بأن التشبيه العلمى هو الذى يعبر عن عالم الواقع ويساعدنا على أن نجد مسميات لتلك الأشياء التي تفتقر إلى الاسم. فالعملية إذن هى خطوات عقلية " نصل من خلالها إلى إدراك ما هو بعيد عن متناول العقل، فكل من العلوم والفلسفة تستخدم التشبيه، غير أن الشعر لا يستخدم التشبيه لمثل هذه الغاية بل لأنه " تشبيه " . ^(٥)

ما الذى يشير إليه أورتيجا بهذا المفهوم الأخير ؟ إنه يريد أن يقول إنه إذا كان الفيلسوف لا يأخذ التشبيه مأخذ الجد بل ينظر فقط إلى ما عليه هذان الطرفان (طرفا التشبيه) من تماثل فيما بينهما، فإن الشاعر يفعل عكس هذا تماماً، أى أنه يؤكد المعادلة الخاصة بما هو غير متماثل ويعمل على إبداع الأشياء الجمالية ويرى معادلة سليمة وراء العالم الواقعى، وربما كان من المناسب أن ننقل هنا العبارات التى كتبها أورتيجا فى هذا المقام " التشبيه الشعرى ينوه بتماثل كامل بين طرفى التشبيه المحددين " فهما غير متساويين، اللهم إلا فى بعض مكوناتها المجردة " إن الفكر التشبيهى يقوم بوظيفة مختلفة فى ميدان العلوم ومتعارضة مع الوظيفة التى عليها فى الشعر " . فبينما نجد التشبيه يقوم بدور تكميلى تقتقر إليه اللغة، نجد هذا الدور فى الشعر عبارة على دور أساسى، فالشعر يفيد من التماثل الجزئى للأشياء يؤكد زيقاً تماثلها الكلى، وهذه المبالغة هى التى تضيف قيمة على ما هو شعرى " يأخذ التشبيه فى بث إشعاع من الجمال حيث تنتهى جزئيته الحقيقية، غير أن لا يوجد تشبيه شعرى دون الكشف عن تماثلات فعلية " ولهذا فإن أورتيجا قد قال لنا قبل ذلك شيئاً وهو أن القراءة السريعة وغير المتأنية يمكن أن تقود إلى الخطأ وهو خطأ شبيه بما حدث عند قراءة كتابى " نظرية لتعبير الشعرى " وهو أن الشعر " هو بحث فى أحد جوانبه " (٦) وما يريد أن تقوله أورتيجا فى هذا المقام هو أن التشبيه الشعرى يستند إلى حقيقة يكتشفها (هى التوافق الكامل بين شيئين فى بعض مكوناتهما المجردة) غير أن ذلك يكون لتوكيد أمر على أنه حقيقى فى عالم ليس بهذا العالم الموضوعى الذى نعيشه، هذا الأمر هو غير واقعى، أى الشيء " الجميل " : أى أن يكون الخد مثل الزردة أو أن تكون الأسنان مثل اللؤلؤة. أما العلم - يواصل أورتيجا - فيستخدم التشبيه بطريقة عكسية، إذ أن منطلقه هو التماثل الكامل بين شيئين محددين وهو على علم بأن ذلك زائف، والغاية هى الخروج فقط بذلك الجزء الحقيقى الذى يضمه التشبيه، وعلى ذلك فإن عالم النفس الذى يتحدث عن " عمق الروح " يعرف جيداً أن الروح ليست برميلا، لكنه يريد أن ينوه لنا بوجود مكون نفسى له فى بنية الروح نفس الدور الذى يقوم به قاع البرميل أو أى إناء، إذن فالتشبيه العلمى يذهب من الأكثر إلى

الأقل وهذا عكس ما يحدث فى التشبيه الشعري، فهو يؤكد فى المقام الأول التماثل الكامل ثم يرفضه ويترك بقيّة فقط " وإذا كان الوضع كذلك فعند استخدام تشبيه علمى - يواصل أورتيجا كلامه - نكون عرضة لخطر نسيان أن " الأمر عبارة عن تشبيه " ونقوم بعملية تماثل بين مستوى الواقع ومستوى ما تخيلناه " مثلما هو الحال فى الشعر "(٧).

من السهولة بمكان أن نلاحظ هنا أن خطأ أورتيجا (فى حالة ما إذا قبلنا بالنظرية القائمة وراء ما عرضته) هو أنه لم ير - فى حالة الشعر - أن القارئ لم يصدق حرفية التماثل، وهذا هو نفس المسار الذى تم اتخاذه بشأن التشبيه العلمى. وفى عام ١٩١٤ أى فى فترة سابقة على ما عرضه له المؤلف من قبل جاء فى مؤلف له بعنوان " مقال فى عالم الجمال على شكل مقدمة " المزيد من الإيضاح لهذا الموضوع، إذ قام بتحليل تشبيه للشاعر لو بـ ث بيكو " lópez السرو = طيف لهب ميت

E con l'espectre d'une flama morta

ومع طيف لهب ميت .

" ما هو " - كان يتساءل - الشيء التشبيهي ؟ " أنه ليس شجر السرو أو لهب أو الطيف فكل هذا ينسب إلى دائرة الصور الفعلية، والشيء الجديد الذى يظهر أمامنا هو عبارة عن سر و- طيف لهب " غير أن هذا السرو ليس سرواً، وهذا الطيف ليس طيفاً، وهذا اللهب ليس لهباً (...) ليس (...) ما هو تشبيهي هو التماثل الفعلى " (يريد أورتيجا أن يقول إن وجه التشابه الحقيقى من خلال التشبيه ليس الأشياء الفعلية فى حد ذاتها) " إننا فى حاجة إلى وجه الشبه الفعلى (...) ولكن لفرض مختلف عما نفترضه (...) فالأمر عبارة عن تكوين شيء جديد يطلق عليه " السرو الجميل " فى مقابلة مع السرو الفعلى، وبلوغ ذلك لأبد من إخضاع هذا الأخير لعمليتين: أولاً هما تحرير أنفسنا من السرو كواقع مرئى ومجسد، أى فى القضاء على السرو الفعلى، أما الثانية فهى أن نضفى عليه هذه السمة الجديدة التى

تسمه بالجمال^(٨) . وللتوصل إلى العملية الأولى نبحث عن شيء له شبه واقعي بدرجة ما بالسرو ، وجه الشبه هذا هو غير ذي أهمية لكليهما . أى أننا نستند على هذا الواقع اللاجوهري (هو لاجوهري - فى رأينا ولكن ليس من المنظور الجمالى بل من المنظور الوجودى *ontologica*) أننا نؤكد تماثله المطلق. هذا هو اللامعقول - يضيف المؤلف - وبالتالي فإن الشبه الواقعي يقوم فى الأساس بالتوكيد على عدم الشبه الفعلى بين كلا طرفي التشبيه فمن خلال التشبيه يعيش الوعي الواضح بعدم التماثل . لندرك جيداً ما يفكر فيه المؤلف ذلك أن هذه الكلمات يمكن أن تقود إلى الخطأ. فهو لا يحاول التنويه بذلك الذى لا يضعه القارئ موضوع الاعتبار وهو التماثل التشبيهي فى حد ذاته وهو نفس ما نقول به نحن فى كتابنا هذا . فطبقاً لأورتيجا نرى القارئ لا يأخذ شيئاً فى الاعتبار وهو التماثل بين طرفي التشبيه من حيث أنهما طرفان واقعيان، وهنا يساعد التماثل على ظهور شيء جديد الا وهو البعد الجمالى الذى ليس بشيء فعلى بل هو شيء غير فعلى من حيث قبول المعادلة على ما هى عليه. ولننصت إليه: "إن النفي (يقصد هنا نفي القارئ للتماثل الفعلى لطرفي التشبيه) نقول إن النفي يؤكد شيئاً جديداً " فهنا نجد أن " السرو - لهب " هو عبارة عن سرو فعلى، لكنه شيء جديد يحتفظ من الشجرة الملموسة بالقالب العقلى، وهو قالب يقبل جوهرأ جديداً بعيداً كل البعد عن السرو، وهو المادة الطيفية للهب ميت، ويحدث العكس، بمعنى أن اللهب يتخلى عن أفاقه الواقعية المحدودة (...) ليزوب فى إطار قالب مثالى مجرد (..) فعندما يحدث التشبيه فإن الإعلان عن التماثل الراديكالى بنفس القوة التى عليها عدم التماثل الراديكالى يقودنا (..) إلى العثور على التماثل من خلال شيء جديد ، وهو السرو الذى نتعامل معه - دون أن تكون هناك لا معقولة - على أنه مثل اللهب"^(٩).

العملية الثانية بعد أن أدركت أن التماثل ليس فى الصور الفعلية، فإن التشبيه يلح بشدة على ذلك، وبذلك يدفعنا إلى عالم تبدو فيه هذه الصورة ممكنة " وحتى نقطع الشك باليقين فيما يتعلق بمعنى ما سبق علينا، أن نطلع على ما قال به المؤلف (أورتيجا) فى "فكرة عن المسرح " حيث يكرر هنا تحليله للتشبيه ويقدم لنا مثلاً

على ذلك هو الخد = وردة : " عند القيام بالتشبيه فمن الضروري أن يتخلى الخد عن كونه خدًا حقيقياً وأن تتخلى الوردة عن كونها وردة حقيقية أى أن كلا الواقعيين (..) يزيل بعضها بعضاً بشكل متبادل، ونتائج هذه الإزالة هى عبارة عن الشيء الجديد والرائع الذى هو اللاواقع، عندما نقوم بإحداث صدام بين شيئين وقضاء كل واحد منها على الآخر نحصل على صور لا توجد فى أى عالم " إن ما يريد أورتيجا أن يقوله بداهة هو عدم وجودها - أى الصور هذه - فى العالم الموضوعى، ذلك أننا رأينا فى " مقال .. على شكل مقدمة " أنه كان يتحدث عن عالم آخر يمكن أن يتحقق فيه ما هو غير واقعى. وما هو هذا "العالم الآخر" ؟ إنه عالم الأنا عندنا، ففى الأنا عندنا هناك توافق بين " المكان العاطفى " للسرو (أو للخد) مع " المكان العاطفى للهب (أو الوردة) . فالعاطفة سرو " " والعاطفة لهب " متماثلتان . لماذا ؟ لأن القارئ يستعد ليسمع فى نهاية المطاف ذلك التفسير الذى يوضح كل ما سبق، غير أن أورتيجا يجيب على سؤاله بالقول " أه لا نعرف لماذا: إنه دائماً البعد اللاعقلانى للفن (..) فنحن نشعر ببساطة بوجود ذات ونعيش حالة السرو اللهب ومن جانبنا يمكن أن نضيف أنه " غموض أو إبهام الشعر " .

ويستخلص أورتيجا مما سبق أن الفن هو فى جوهره لا عقلانى (..) إن جوهر الفن هو إبداع موضوعية جديدة تولدت عن خطوة سابقة تمثلت فى تدمير الأشياء الواقعية والقضاء عليها (..) إنه الفن الذى يتسم بلاعقلانية المزوجة: فهو ليس واقعاً (..) كما أن هذا الشيء المختلف والجديد، الذى هو الشيء الجمالى، يحمل فى طياته عملية طحن الواقع (..) والجمال يبدأ فقط على أعتاب عالم الواقع " .

وسوف نرى أن تأملات أورتيجا حول الفن تعود إلى التيار اللاواقعى فى اللحظة التاريخية التى عاشها، والتى تبتعد عنها نظريتنا بوضوح شديد، غير أن الأمر المثير للفضول هو التناقض (لاشك أنه لاشعورى) الذى يقع فيه أورتيجا باستخدام مصطلح اللاعقلانى ذى الأصول الجمالية وذلك بغرض أن يكون ضمن نظريته

الفلسفية^(١٠) التى هى - وهذا يعلمه الجميع - نظرية تعلى الحياة وتجعلها فوق الثقافة، وبالتالي فوق الفن .

نظرية أورتيجا ونظريتنا بشأن التشبيه

ها قد رأينا من خلال الملخص الذى أوردته عن فكر أورتيجا فى السطور السابقة أن اللواقع هو عبارة عن القول بأن الطابع الجمالى للصورة التقليدية (خدود = ورود) يولد عندما نقوم من خلال الانفعال بإعطاء كارت صلاحية لحرفية القول الذى يساوى بين شيئين، إذن نجد أن ما هو شعرى - عند أورتيجا - ليس ظاهرة كمال تعبيرى يشير إلى الواقع مثلما نقول نحن، بل يقف على العكس، وهو أنه ظاهرة النفور من هذا الواقع، وحتى تتمكن الصورة الشعرية التقليدية من دفعنا إلى الإمساك بالتماثل فى محيط الانفعال، رغم لاقعيته البديهية كما يفترض مؤلفنا^(١١) فمن الضرورى أن يكون هنا سبب لذلك مثلما هو الحال بالنسبة للصور الشعرية الإيحائية وعندما نعود من جديد إلى الاعتبار العام الذى كنا قد وصلنا إليه مسبقاً، ينبغى أن نكرر أن اللواقع الرمزي (الصور الشعرية الإيحائية، والإيحاء والرموز المتجانسة) كان يبدو لنا كواقع فى الانفعال وذلك بفضل اللاعقلانية التى كانت تجبرنا على جعلها متجسدة Visualizarla فى الوعى ، وبالتالي نتمكن من فهمها لا شعورياً على أنها مصطلحات واقعية - أى فهمها على أنها مصطلحات واقعية فى الانفعال الواعى (فقط) أما فى حالة الصور الشعرية التقليدية فلا يوجد سبب لتسلسل هذه السلاسل المعقدة ، كما أنه من البدهى أنه بدون واسطة العقل لا يمكن تحقق تلك العمليات ذلك أنها تعتبر مورداً ثانياً، وغير جذاب بالنسبة لمفاهيمنا العقلية، وهو ملجأ ندخل إليه فقط عندما لا يتم تشغيل المورد الأول، الذى هو تلقائى والذى يتمثل فى البحث عن الدلالات المنطقية، ولما كانت الصور الشعرية التقليدية لها معنى منطقى فإن عقلنا يتوجه مسرعاً نحو ذلك المعنى، وبالتالي يهجر الحرفية اللواقعية لهذه النصوص (شعر من ذهب) وهى

حرفية أطلت علينا مسبقاً على أنها لا عقلانية، وعندما نتحدث بشكل تحليلي مرددين ما قلناه بشكل آخر فى الفصل السابق يمكننا أن نفك الخطوات العقلية (التى عليها نحن معشر القراء) المتعلقة بالصورة الشعرية التقليدية على النحو التالى:

١- قراءة العبارة اللاواقعية (أعاصير من الذرويع تشكو على القفاز) "شعر من ذهب".

٢- الدهشة أمام الطابع غير المتوقع لهذه العبارة .

٣- فهم العبارة على أنها تفتقر لمعنى .

٤- التخلّى عن العبارة اللاواقعية عندما نفهمها بهذا الشكل .

٥- محاولة العثور على معنى منطقى مختلف عن الحرفى الذى أصبح غير مقبول فى نظرنا .

٦- العثور على المعنى المذكور وهو معنى منطقى وليس حرفياً يمكننا الاعتماد عليه ونشعر أنه مدهش بعد أن نطبق عليه تأثير ذلك الصنف الذى خبرناه فى اللحظة الأخيرة.

رأينا إذن أن ليس هناك مكان لتأكيد الحرفية اللاواقعية، فلا شئ يجبرنا على القيام بخطوة يرفضها عقلنا من حيث المبدأ وترفضها أيضاً خبرتنا بالحياة ، وبالنسبة لما عليه العبارات الرمزية أعود للقول بأننا ننتصر على هذه المقاومة العاتية . فنحن عندما لا نعثر على معنى منطقى لكلمات الشاعر ونجد أنفسنا وليس لدينا أى تفسير للمقولة الشعرية بأننا مجبرون على العودة إلى هذه المقولة وعلى النظر إليها من منظور تشكيلى؛ وبعد عملية التشكل فقط مع ما يصاحبها من خطوات رمزية تقودنا إلى الانفعال بواقع نعرفه ، تبدأ الخطوة التالية " الرئيسية " وسبب ذلك أن عقلنا غير المسرور بالأمر لا يسمح - ولا حتى على المستوى الانفعالى - بالتناقض القائل بأن ما هو غير واقعى يمكن أن يتبدى لنا فى صورة واقع، وكما نعرف بسهولة

من خلال هذه التحليلات فإن الخطوات الرمزية تبدأ في العمل فقط عندما تفشل الطرائق السابقة الأكثر تلقائية فالكلمات لا تتأتى هكذا بشكل عشوائى ودون أى سبب لترسل لنا بمعان رمزية ، وسوف أحاول من خلال كتاب آخر^(١٢) البرهنة على أن رمزية الواقع لا تقبل هى أيضاً بأية استثناءات لهذا الواقع . والآن نقول بأن ما يؤكد أورتيجا يفترض (دون أن يدرك المؤلف ذلك) وجود الفكرة القائلة بأن الصور التقليدية يمكن أن تكون بالفعل رمزية لحرفيتها اللاواقعية ، وهو أمر ترفضه خبرتنا كقراء ، بالإضافة إلى الأسباب السابقة الذكر، فمن البدهى أن نلاحظ فى هذا المقام ، أختلافاً كبيراً بين أبيات الشعر الخاصة ببثنتى ألكسندرى التى سقناها (عن ذلك الإنسان ذى الحجم الكونى) وبين عبارة " شعر من ذهب " أو " تشكو وهى على قفاز " التى تتسم بأنها غير رمزية فى هذا المقام مهما كان عليه من إدهاش فهذا الانفعال بالواقعية الذى تنقله لنا تلك الشخصية الكونية فى قصيدة ألكسندرى غير موجود بالمرّة فى التشبيهات التقليدية التى ذكرناها، إذن فإن الذى عمى على أورتيجا هو فى نظرى، ظاهرة الدهشة التى تتأتى من التشبيه التقليدى عندما يكون أصيلاً فى واقع الأمر: ومنها على سبيل المثال ذلك التشبيه الخاص بالأعاصير النرويجية الذى أتى به جونجورا ، وإذا لم يكن التحليل الدقيق الذى قمنا به فى الفصل السابق كافياً فمن المناسب هنا القول بأنه الوهلة الأولى نجد أن الدهشة التى نشعر بها إزاء الصور التقليدية حديثة التكوين ، تعنى الإبقاء على حرفيتها اللاواقعية فهى - أى هذه الصور - هى الوحيدة القادرة على إحداث ذلك عندنا ، وهنا نجد أن أورتيجا لا يقدم حججاً على ما يؤكد ، كما أنه لا يتحدث عن الدهشة إلا أن كلماته لا يمكن أن يكون لها مدلول آخر - فى نظرى - إلا ذلك الذى أشرنا إليه.

وإختصاراً للقول فإن ظاهرة الصور الشعرية اللاعقلانية (الصور اللاعقلانية والإيحائية والرموز المتجانسة) التى لم يتناولها أورتيجا فى أى لحظة تضم تصديقاً أنفعالياً محضاً فى إطار الشعرية اللاواقعية ولا يتأتى هذا التصديق أبداً فى الصور الشعرية التقليدية التى عاجها فيلسوفنا على مدار مقالاته الثلاثة:

ولنتذكر - كما سبق القول - إنه لا يجب أن نستنتج نتائج لا واقعية لهذا التأكيد الانفعالي لما هو غير واقعي الذي هو أمر من السمات الإنسانية للرمز. فما هو جمالي لا يبدأ من حيث ما انتهى إليه ما هو واقع كما يظن أورتيجا، فالجمال الفني ليس محصلة التعبير عن اللاواقع ، بل على العكس أى أنه يولد من خلال التعبير عن الواقع فقط (رغم أن ذلك قد يتأتى بشكل رمزي من خلال عبارات لا واقعية) ويتم ذلك بشكل فيه الكثير من التجريد أو الاكتمال خلافاً لما هو معتاد ، فاللاواقعية في حد ذاتها ليست محل عناية المرء ولو في القليل الأدنى ، كما أنها غير قادرة بالمرّة على إثارة أنفعالات وأذهب إلى ما هو أبعد من هذا بالقول بأن الواقع للإنسانى يمكن أن يحدث هذا الأثر . ولكى يتمكن منظر ما أن يحدث أو يولد لدينا الحماس الجمالى فمن الضروري أن نربطه بعالم الإنسان وذلك من خلال عمليات التداعى اللاشعورية (وهذا دون أن ندري) فإذا ما بدا لنا على سبيل المثال، أن الحبل أو منظر البحر جميل ، فلقد قمنا بشكل تلقائى ونحن نتأمل هذه المناظر بجعلها رمز الشئ يدخل بشكل أو بآخر فى دائرة اهتمامتنا، فما هو لا واقعي محض ليس أكثر بعدا مما هو لا إنسانى، وما يثيره فينا فقط هو الحيرة والرفض واللاتصديق لكنه لا يمكن أن يثير فينا أبدا شعوراً فنياً، ولكن عندما يكون ما هو غير واقعي فى خدمة ما هو واقعي - بالعمل على أن نتلقى الواقع بقدر كبير من الاكتمال والدقة - فإن ما هو واقعي يكتسب - أو يمكن أن يكتسب - صيغة جمالية ، وإذا تناولنا الظاهرة الرمزية المتعلقة بالصنف الثانى ووجدنا أنه عندما تتبدى أو تتجسد الحرفية اللاواقعية تظهر فى دائرة انفعالاتنا معان من هذا الصنف اللاواقعي فما ذلك إلا لى يصبح الرمز ذا فاعلية أكبر فى إطار قيامه (بالشكل اللامنطقي الذى نعرفه) بصياغة انفعالات تدخل فى إطار التفكير الفعلى الممكن للإنسان. ولما كان الطرف الآخر فى التشبيه الرمزي يقول لنا شيئاً عن المستوى الواقعي (ولو كان ذلك بشكل مختصر) عندما يتبدى ذلك الطرف الآخر ويصل بذلك إلى أقصى درجات حضوره الانفعالي أمامنا، أى يقول لنا ذلك

الشيء الذى ينادى به فى المستوى الواقعى، فإنه يعلنه بالكثير من الفصاحة والفعالية والقوة، وأعود هنا للقول بأن التبصر ما هو إلا وسيلة لتكثيف الصور البلاغية ومساعدتها على أداء مهمتها التى تتمثل فى أنها تحدثنا عن العالم الذى هو نحن والذى نعيش فيه .

المصدر الأول للخطأ الذى وقع فيه أورتيجا

التيار النقدى اللاواقعى الذى يضرب بجذور له فى النزعة الجمالية

من أين أتت إلى أورتيجا هذه اللاواقعية التى اعتبرناها من خلال تحليلاتنا وتأملاتنا خاطئة ؟ أعتقد أن لها مصدرين مختلفين فيما بينهما أحدهما - كما سلف - يرجع إلى الموروث الخاص بالنزعة الجمالية الذى كان سائداً فى العالم الغربى عندما كان أورتيجا شاباً ، أما الآخر فهو ذو طبيعة محضة متعلقة بالسيرة الحياتية Bio-grafico وهو أن أورتيجا أعتمد نظريته الجمالية إنطلاقاً من تأمل الرسم ثم انسحب ذلك على الشعور فيما بعد (أى فى المقالات التى ذكرتها من قبل) ولم يحدث العكس ، فلو كان قد حدث بهذا الشكل لكان الأمر بالنسبة له أكثر ثراء وجدوى للكشف عما يمكن أن أجروا على تسميته بالطبيعة الحقيقية للفن . وهنا أجد من المناسب أن نعالج كل واحد من هذين المصدرين على حده.

إن الإغراق فى الذاتية Intrsubjetivismo المتزايد فى العالم الغربى قد أتخذ أشكالاً متنوعة على مدار القرن التاسع عشر - فهو يظهر - على سبيل المثال ، فى شكل انطباعى (إذ لا يهم العالم الموضوعى وإنما المهم الانطباع الذى يحدثه لدينا) ، كما يظهر أيضاً فى شكل جمالى (أى لا يهم العالم الموضوعى والطبيعى بل العالم المغرق فى الذاتية أى الانطباع الجمالى) ومحصلة هذه الحالة الأخيرة هى أن الطبيعة والواقع الملموس سواء التلقائى أو الحيوى ليس بشيء، وإنما الفن هو كل شيء ، غير أن من الواضح أنه انطلاقاً من هذا الافتراض نجد أن مفهوم المحاكاة

الذى على الظواهر الجمالية ، والذي كان سائداً منذ عصر كل من أفلاطون وأرسطو ، لابد أن يتراجع ، وأذهب إلى أبعد من هذا بالقول إلى أنه لا بد أن يكون معكوساً ، فإذا ما كان الفن أكبر من الطبيعة ومن الحياة فلا يمكن أن نتصور على أنه محاكاة لهما ، فإذا ما كان الفن يقلد الطبيعة والحياة فهو بشكل ألى يضع نفسه فى خدمتهما وبالتالي يتخذ المرتبة الثانية، وهذا ضد الموقف الذى ترسمه له المفاهيم الجمالية ، وعلى ذلك يمكن تمثل إمكانية وجود فن مستقل ذاتياً ومستقل عن الطبيعة وهو فن لا يحاكي وإنما هو إبداعى محض ، وأحد جذور هذا المضمون نجده عند بودلير وذلك فيما يتعلق بالخيال الفنى (وكذلك فى النظريات الرومانسية عند كل من هردر Herder وموريتز Mortiz) : إنه (أى الخيال) يتولى تفكيك الإبداع Creacion ثم يستخدم المواد الناجمة عن ذلك ويهيئها حسب قوانين معينة (لا يمكن أن نعثر على أصولها إلا فى أعماق أعمق النفس) ويبدع عالماً جديداً ،^(١٣) ومن خلال حوار من الحوارات بدا أن بودلير قال " أريد مراعى مخضبة باللون الأحمر وأشجاراً باللون الأزرق " ^(١٤) وهى رغبة إن لم تكن قد تحققت كثيراً فى أعماله (رغم أننا يمكن أن نلمح فى أعماله من هذا ومن هناك تلك اللاواقعية الإيجابية ^(١٥)) فإنها تحققت فى إنتاج الشعراء اللاحقين وخاصة ابتداء من رامبو.

ويذهب أوسكار/وايلد إلى ما هو أبعد من هذا عندما يتحدث فى إحدى مقالاته الرائعة بعنوان " الطبيعة تحاكي الفن " ^(١٦) فهناك نجد أن الفن لا يدخل فى دائرة محاكاة الطبيعة والواقع بل أن الطبيعة (وهذه هى جرأة المفهوم الجديد) هى التى تنتهياً للقيام بذلك الدور أى محاكاة الفن، وهنا لا يمكن أن نستغرب عندما نسمع المؤلف المذكور - فى المقال المشار إليه - يقول هذه العبارة ذات الدلالة " يبدأ الفن بعملية الديكور المجرد، والعمل التخيلى المحض الذى يعالج ما هو غير واقعى وما هو غير موجود " ^(١٧) وهنا نجد أن الفكرة الرومانسية المتعلقة بالقول بأن الفن إبداع وليس محاكاة تصبح هنا أكثر راديكالية وتكسب فى هذا السياق معنى مطلقاً لم يكن لها قبل ذلك ، رغم استخدام نفس الكلمات أحياناً ، فإذا كان هردر Herder يتحدث

عن " الفنان - الرب " من حيث إنه يتصوره كإبداعى ، فإننا نرى الشيء عند بيثنى أويديرو
V. Huidobro فى عام ١٩١٦ تحدث فى " المجمع الفنى " فى بوينوس أيرس Ateneo
H. de B. A. قائلاً " إن جماع تاريخ الفن ليس إلا تاريخ تطور الإنسان المرأة وبلوغه
مرحلة الإنسان - الرب أو الفنان الرب ، إذ هو مبدع مطلق " لا يجب أن نقلد
الطبيعة بل أن نُسيّر أنفسنا مثلها (...) فى إطار آلية إبداع أشكال جديدة " وهذه
الفكرة الأخيرة القادمة أيضاً من الرومانسية الألمانية (هرر وموريتز) - والتي لها
سوابق إنجليزية (عند سافتسبورى Shaftesbury) تتكرر بعد ذلك قبل أن تصل إلى
أويديرو ، ولو أنها كانت فى هذه الآونة الأخيرة أكثر حدة عما كانت عليه فى الأصل ،
يقول أندريه لوت A. Lhote على الفنان أن يقلد الطبيعة فى إبداعاتها وليس فى
إنتاجها ، وقد ورد فى بيان بعنوان Non Serviam وهو الذى قرأه أويديرو فى مجمع
سانتياجو دى شيلي Ateneo de S. de ch عام ١٩١٤ م هذا التوجه الجديد المتشدد
الذى أشرت إليه والمتعلق بمفهوم الإبداع^(١٧) (مكد) " الشاعر يعلن على الملأ أستقلاله عن
الطبيعة (...) إننا لم نبدع أبداً واقعاً خاصاً بنا مثلما تفعل الطبيعة " لكن " يمكننا
أيضاً أن نخلق واقعاً فى عالمنا " " لن أكون عبدك أيتها الطبيعة الأم ، بل سوف أكون
سيدك (...) سوف تكون لى أشجارى التى لن تكون أشجارك (...) وانطلاقاً من
هذه المنظومة الفكرية يؤكد أويديرو (فى عبارة يتم ذكرها كثيراً) أنه من الضرورى،
عمل قصيدة مثلما تصنع الطبيعة الشجرة " (١٨) (ومن هنا يأتى مسمى الأبتداعية
Cracionismo الذى أطلق على هذه المدرسة الأدبية التى أسسها شاعر يرى أن
" حقيقة الفن تبدأ من حيث انتهت حقيقة الحياة " (١٩) نقرأ نفس الشيء عند ليون
جيتيشا L. Gischia ونيكول فيدروس N. Vedres النحات لا يقلد الطبيعة ولا يقلد
الظواهر : إنه يبدعها مثلما تقوم الطبيعة بخلق جبل أو إنسان أو صخرة ، وبذلك فإن
عمله التشكيلى يحل محل الواقع ، فهو مكلف بإزاحته .

وقد أشرت قبل ذلك إلى أن هذا ليس شيئاً مختلفاً فى نهاية المطاف ، إلا التعبير
عن النظريات اللاعقلانية التى كانت تظهر آنذاك فى كل مكان ، ومنذ فترة من الوقت .

إن لم يكن أوسكار وأيلد وحده فى زمانه ، ولم يكن كذلك المبدعون الذين جاؤا من بعده ، فإلى تلك الحقبة ترجع الكثير من النصوص الشهيرة: مالارميه " ... خيالى ومجرد وبالتالى شعرى " (٢٠) أبولينير " البستانيون ليسوا على نفس درجة الاحترام للطبيعة مثل الفنانين ، حانت ساعة التحول إلى أن تكون الملوك فكل إله يخلق على شاكلته : وهكذا يفعل الرسامون ، فالتكعيبية (...) ليست فناً مقلداً بل فن مفاهيم يتجه بنفسه إلى الإبداع " (٢١) وما يقول مارييتان Maritain (متحدثاً عن التكعيبية) إن الإبداع الفنى لا يقلد خلق الرب ، وإنما يواصل خط الإبداع ويقول هانز أرب H. Arp " لا نريد أن نحاكى الطبيعة، ولا نريد التقليد فى الإنتاج وإنما نريد الإنتاج (...) مثلما تتأتى الثمرة من النبات " (٢٢) ويقول بيير ريفردى Pierre Reverdy "إن التكعيبية (...) هى فن الإبداع وليس فن المحاكاة أو التأويل (...) نحن نعيش عصر إبداع فنى حيث تم إبداع أعمال منفصلة عن الحياة ، ولهذا السبب تعود إلى هذه الأخيرة ذلك لأن لها وجود خاص بها يخرج عن دائرة الاستحضار أو محاكاة الأشياء نفسها " (٢٣) وقد ورد فى العدد الرابع والخامس (يونيو يوليو ١٩١٧) من مجلة Nord Sud مقال لبيير ريفردى Pierre Reverdy بعنوان " مقال عن الجمالية الأدبية " وهو مقال مهم بالنسبة لنا حيث يقول فيه " إن عملية إبداع عمل فنى بحيث تكون له حياته المستقلة وواقعه وهدف ذاته يبدو فى نظرنا أمر رفيعاً بالمقارنة بأى تأويل خيالى للحياة الواقعية، وهو توجه أقل تواضعاً بالمقارنة بمحاكاة الواقع الأمانة، إننا نريد أن نبعد انفعالاً جديداً وشعرياً محضاً " (٢٤) علينا أن ندقق النظر جيداً فى الجملة الأخيرة من العبارة السابقة : فهى تعنى أن ما هو شعرى يبدأ من اللواقع ، وهذا مفهوم كان شائع التكرار آنذاك كما أنه هو سيقول به أورتيجا بعد ذلك ، وعلى القارئ العزيز أن يعود مرة أخرى لقراءة العبارات السابقة لكل من وايلد ومالارميه وأويدوبرو . وفى هذا السياق نجد أندريه بريتون يؤكد أن " العمل التشكيلي (...) سوف يشير (...) إلى نموذج داخلى محض (لنلاحظ هذا جيداً) أو أن هذا النموذج غير موجود بالمرة فى أى مكان " (٢٥).

يقول رولاند بنروز R. Penrose فى كتاب له عن بيكاسو بأن التكعيبية " لم يكن من غايات الفن فيها محاكاة الطبيعة أو تأويلها ^(٢٦) بل إن الغاية الكبرى هى أن نكتف من إنفعالاتنا (...) بأن نعطى العمل الفنى سمات جديدة " ^(٢٧)

الخلاصة : نلاحظ الانتشار القوى للتوجه القائل برفض المفهوم الأفلاطونى والأرطسى القائل بمحاكاة الطبيعة ، ولا يقتصر هذا الرفض على الفن فقط وإنما ينسحب هذا على رفض ضرورة تأويل الحياة ، وهذا ما نراه بوضوح شديد عند كل من ريفردى وبريتون وبنروز، وبشكل مستتر ، ولو أنه واضح لكل ذى بصر عند المؤلفين الآخرين الذين أوردت أسماءهم، من أين يأتى خطأ يعتبر فى نظرى خطيراً ومثيراً للبلبة فى جانب يعتبر جد جوهري ؟ الأمر جد واضح على ضوء ما عرضناه: فقد سبق أن قلت أن هذا الزيف مصدره الجمالية ، كما أن الخطأ ينبع من بداية عملية الترميز فى الفن ، وقد ارتبط ذلك بمعرفة شديدة التواضع والنقصان لما أطلقنا عليه فى هذا الكتاب " المعنى اللاعقلانى " فإذا أدركنا بأن الانفعال C، لنقل الناجم عن العنصر اللواقعى E الذى يتولى الشاعر نسبته (فى الصور الياحائية) إلى الواقع A، يخفى ويفترض (أى هذا الانفعال) وجود مكونات دلالية B_1, B_2, B_3 من خلال التداعى (تتعلق بالحياة - أى أن التأويل يتم من خلال خلاصة انفعالية C أو رمزية - فإن الشيء الوحيد الذى نستشعره يجب أن يكون لا واقعاً محضاً ، أى أنه شيء ليس صورة مقلدة من الطبيعة وليس له بها علاقة بل أنه " إبداع محض " وهو سليم من الناحية الجمالية ذلك أنه يستثيرنا جمالياً هذا هو ما قالت به العبارات التى أوردناها سابقاً وهذا خطأ صراح حسب نظريتنا : ولهذا تحدثت فى مكان آخر عن ضرورة وضع الأصول النظرية الأدبية المتعلقة بهذه النقطة فى الإطار التاريخى - الذى عليه علم النفس منذ فترة فيما يتعلق بالنظر إلى ما أطلق عليه فرويد بالأفكار الكامنة Ideas Latentes فإذا كانت للأحلام الشديدة الشطط والمظاهر اللامعقولة للأمراض العصبية والأخطاء والنسيان لها معنى " لا واعى " فى نظرية فرويد كثمرة تأويل

الحياة ، فكيف لا يكون لها ذلك فى الفن ؟ وكيف لا يكون هذا محصلة تأويل الحياة ، أى تقليد الطبيعة بشكل يمكن أن يكون غير مباشر على أساس أنه لا عقلانى ؟ وحتى نصل إلى هذه الخلاصة يكفى أن نفكر فيما يلى: إن كل عمل فنى يثير الانفعال ، غير أن كل انفعال هو فى حقيقة الأمر - وكما كررنا ذلك كثيراً - إنما هو عملية تأويل للواقع القابل للتقوّل وبالتالى يدخل فى تساويه مع جملة منطقية على المستوى العقلانى^(٢٨).

يجب على أن ألفت الانتباه هنا إلى أن الأمر ليس عبارة عن نقد للأدب والفن على أساس نظرية فرويد ، فقد جرى ذلك كثيراً (ولست أدري هل كان ذلك أمراً مؤسفاً ؟) ولا أحد يجهل هذا الموضوع فالنقد الأدبى من هذا المنظور الخاص بالتحليل النفسى يستهدف البحث فى النصوص الأدبية عن الأسباب الكامنة وراء مسلك الأديب وكذلك شخصيات علمه وعقدها ... إلخ . إذن هى أسباب تستكن فى اللاشعور وعادة لا يكون لها مفعول من المنظور الجمالى، وهنا نجد أن فرويد يؤكد فى منهجه أن كشف النقاب عن التقنية الفنية هو أمر لا يدخل فى اختصاصه^(٢٩) وهذا عكس ما يحدث هنا ، ذلك أن منهجنا جد مختلف ويمكن أن يكون مضاداً بدرجة ما: فما نحاول كشف النقاب عنه ليس " الكبت " بل الكشف عن معان تحدث تأثيرها الانفعال على القارئ كما أنها توجد لا فى اللاشعور وإنما فى المنطقة السابقة على الشعور Preconsciente، وهنا فإن هذه المعانى لها فاعلية جمالية كما أنها تتعلق بالتقنية الجمالية التى يصنعها فرويد فى منطقة تخرج عن دائرة التحليل النفسى، فمن حيث المبدأ إذن نجد أن منهجنا ليست له أية علاقة بمفهوم " الكبت " أو مفهوم " الرقابة " Censura اللذين هما من اختصاص المحللين النفسيين ويكلمات موجزة تقول إن منهجنا ليس عبارة عن تطبيق التحليل النفسى على النقد الأدبى بل أن نحمل إلى النقد الأدبى - ولو أن هذا يأتى متأخراً - نفس نمطية التغيير التى حدثت قبل ذلك - بشكل وأهمية مختلفين - بفضل التحليل النفسى فى إطار علم النفس.

المصدر الثانى لخطأ أورتيجا

لنر الآن ماهية السبب الثانى الكامن وراء الخطأ اللواقعى الذى عليه أورتيجا .
قلنا إن الجذور النظرية للواقعية نجدتها فى النظرية الجمالية السائدة خلال القرن التاسع عشر ، غير أن علينا أن نعقب على الفور بالقول بأن اللواقعية (كفكر نظرى) لم تنتشر بالشكل المطلوب بين النقاد حتى جاء الرسم - وخاصة مع التكعيبية - وأوضح لنا ببديهية لا لبس فيها عن إمكانية ممارسة هذا الاتجاه البعيد عن المحاكاة (انظر مرة أخرى للعبارات والاستشهادات السابقة) وبمجرد أن برهن الرسم على إمكانية ظهور أعمال فنية مستقلة (بشكل ما) عن الواقع ، أصبح من الممكن أن نتصور (كأمر جوهري فى الفن) هذا الذى كان يتبدى بشكل ملموس فى الرسم ، ألا وهى الفكرة القائلة بأن الفن يبدأ من حيث ينتهى الواقع ، ولنتذكر العبارات التى أوردناها مسبقاً لأورتيجا (" التشبيه يبيث " جماله عندما ينتهى بعده الواقعى " " يبدأ الجمال فقط عند تخوم عالم الواقع ") أو عبارات بيبثتى أويديوبرو التى تكاد تماثلها (إن حقيقة الفن تبدأ من النقطة التى تنتهى للواقع) ترتبط فى البداية بالرسم خلال السنوات الأولى للقرن العشرين ، وهو فن لواقعى أخذت به الفنون الأخرى .

وإذا ما نظرنا للفن من منظور الرسم لوجدنا أنه لا واقع بما فى ذلك بعض الرسم الذى ينسب إلى عصور أخرى ، هذا إذا كان الناقد أكثر حصافة فى نظريته التأملية للرسم المعاصر . وقد كرس أورتيجا عدة أبحاث لتبيان ذلك وخاصة الفصل الذى يحمل عنوان "مدخل إلى بيلاثكتيك" فى كتاب عن الرسم بعنوان بيلاثكتيك^(٢٠) إذ يحدثنا فى هذا الكتاب عن وجود عنصرين متعارضين فى أى لوحة أحدهما وجود الأشكال الطبيعية والموضوعية ، وثانيهما وجود الأشكال الخالية التى يتم فرضها على الأشكال السابقة والتى أطلق عليها أورتيجا الشكليات Formales يقول أورتيجا : إن كل لوحة هى الجمع بين ما هو تقليد (الأشكال الطبيعية والموضوعية) وبين ما هو شكلانى^(٢١) (الشكل الفنى) وهذه الشكلائية التى يفرضها الرسام (لنقل بشكل

لا واقعي) على الموضوعية التي نتأملها إنما هي الأسلوب ، وسوف يكون هذا في بعض الأحيان عبارة عن تنظيم الأشياء بشكل يتأتى عنه وجود مثلث (Vinci) أو بشكل أكثر تعقيدا نقول مثلث المثلثات ، أى انحناء كبير أو خط مائل يمر بخلفية اللوحة ، وهذا ما فعله ريبيرا Ribera ، وجاء ذلك أيضاً خلال القرن السابع عشر (نجد أن ذلك الخط المائل Diagonal أحياناً يظهر مزدوجاً) أو أنه عبارة عن رؤية الأشياء من منظور غير مألوف ، كأن يكون المنظور مثلاً من أسفل إلى أعلى ... إلخ . وعندما نتأمل إبداعات مايكل أنجلو نجد أن الشكلائية تكمن في الدينامية التي يتم من خلالها تلقى جذع الإنسان ، إذن فإن الحركة كشكل سوف تصبح بداية للشكلائية اللاحقة على كوريجيو Corregio ، وهنا نتساءل ما هي شكلائية بيلاتيكيت ؟ إن الفن هو على الدوام تفرغ الواقع Desrealizacion ^(٢٢) نلاحظ أن بيلاتيكيت يخرج عن الواقع Des- realiza بطريقة جديدة ، أى يختصر الشيء في مجرد رؤية محضة ^(٢٣) وذلك بإضعاف العناصر الملموسة (وهذا ما سيفعله بعد ذلك الانطباعيون خلال القرن التاسع عشر ولكن بشكل مبالغ فيه) وإيجازاً فإن ما يعجبنا ونبحث عنه في العمل الفني إنما هو في شكله الفني وحتى نستمتع فإننا بحاجة إلى أن تكون هناك أشياء واقعية وهي غير واقعية " على أن تبدو على سبيل المثال كالمثلثات أو أهرامات دون أن تبتعد كثيراً عن طبيعتها الواقعية (لنقل الجسم الإنساني) وفي الوقت ذاته نجدها مثلثات وأهرامات أى تبدو بما ليست عليه ^(٢٤) فكل فن هو إذن نوع من التحول أو المسخ Metamorfosis حيث يعتمد الشيء على نفسه وهذه هي الطرافة في الأمر .

إن نظرية أورتيجا يمكن تلخيصها في هذه العبارة التي لا يستخدمها المؤلف لكنها ضمن افتراضاته وهي " أن الفن تعديل للواقع ولهذا فهو نسبي بالنسبة للواقع ، وهنا نتساءل لماذا يحدث هذا الخروج على الواقع أو هذا التعديل الشعور بالمتعة ؟ ولما كانت نظرية أورتيجا تفتقر في نظرنا لوجود قاعدة أساسية فلا يمكن أن نبرر بشكل جيد سبب المتعة فهو يعود من جديد إلى الغموض كمخرج وملاذ أخير " ^(٢٥) في الإنسان هناك سر عميق للرغبات فيما يتعلق بشكل الأشياء ، ومع ذلك يعترف المؤلف

بأنه لا يعرف المرء لماذا يفضل أن تكون هذه بشكل يختلف عما هو فى عالم الواقع ومن هنا يأتى الشعور بالسعادة عند الإطلاع على أعمال الشكلايين الذين يتولون عملية التحوّل .

نرى إذن أن السبب الذى من أجله يريد المؤلف أن يقدمه لنا حول العملية الجمالية لا يجد حلاً له إلا فى نقيضه ، لتذكر أن ذلك هو ما كان يحدث فى حالة التشبيه عندما كان أورتيجا يتساءل عن السبب الذى جعل الشاعر ينظر إلى شجرة السرو على أنه " طيف لهب ميت " وكانت إجابته " أنه دائماً البعد اللاعقلانى للفن " (٣٦) وعلينا ألا نستغرب الصمت الذى التزمه مؤلفنا إزاء هذه الحالات، أنها لمهمة مستحيلة القيام بتفسير السبب الكامن وراء احتياج الإنسان لأن يقدم لنا اللواقع فى حد ذاته (وليس كوسيلة ليقول لنا أمراً عن الأشياء) وأن هذا التعبير يثير انفعالاتنا ، ولقد كان على أورتيجا أن يتأمل الأمر على هذا النحو ، إذا ما اصطدم المرء فى كل مرة من مرات التأمل الجمالى بهذا اللغز الأخير ، أليس ذلك نوعاً من التحذير له من قبل الحقيقة باحتمالية خطأ أحكامه ؟

موقفنا الجمالى :

لو كان المؤلف قد بدأ تأملاته فى الشعر دون أحكام تشكيلية فالاحتمال كبير نرى أنه كان سيدرك إن ما هو شعرى لا يتعلق بالواقع بل باللغة النمطية Topico حيث أن ما هو شعرى يظهر إزاعها على أنه ثمرة انحراف عنها ، وبمقولة أخرى أن ما هو شعرى ليس مرده تعديل الواقع بل تعديل القاعدة اللغوية التى يعبر بها الواقع عن نفسه دائماً (٣٧) فالأمر ليس فى إبداع شىء جديد لا واقعى أى السرو " الجميل " أو الخد " الجميل " بل التعبير بفعالية شديدة مختلفة عما هو نمطى وبشكل غير ملموس بأن هذا السرو أو هذا الخد الواقعيين يمكن أن يكونا لى ، كيف ؟ يتم ذلك بجعل اللغة المعتادة والمستهلكة بفعل الاستخدام بنفس الطريقة تستعيد كمالها

التعبيري من خلال التنوع ، ذلك أن العادة تحول دون حساسيتنا إزاء المحفز : فإذا ما ظلت يدانا ممسكة بيد أخرى بشكل يزيد عن الحد فإنها تفقدنا الإحساس بها ولو كان ذلك بشكل أقل من البداية ، فعلينا أن نحرك اليد من خلال مداعبة لنواصل الشعور بنفس الدرجة التى عليها نحن منذ البداية، ويحدث للغة نفس الشيء اللهم إلا إذا أدخلنا عليها التجديد ، فالعادة اللغوية تتولى فى بداية الأمر التقليل من تعبيرية الكلمات والعبارات ثم تلغيها بعد ذلك ، فقرض الشعر هو تعديل روتينية اللغة والانحراف عن الطريق المستقيم بالدخول فى مسارات لم يسر فيها أحد قبل ذلك ، وكذلك القيام بإدخال تجديد على عاداتنا اللغوية ، أو بعبارة أخرى: إحداث انقلاب بدرجة ما فى بعض قوالبنا العقلية.

هذه هي النقطة التى كنت أود الوصول إليها ، ذلك أن تحليل الظاهرة الجمالية انطلاقاً من الشعر (وليس من الرسم) يفصح عن نتائج قابلة للتعميم بشكل طبيعى على باقى الفنون الأخرى وذلك دون أن نصطدم بأية عوائق . ها قد قلنا منذ قليل بأن التعبيرية تتأتى عندما تتغير لدينا العادة العقلية أو العبارات المعتادة ، وسرعان ما نكتشف ما يعنيه ذلك فى الرسم وهو الذى أطلق عليه أورتيجا " الشكلية " فما يقوم الرسام بتغييره ليس الواقع وإنما رؤيتنا له ، والكلمة الداخلية التى نقولها نحن لأنفسنا ، أو بمعنى آخر الفعل المعهود الذى به نتأملها ونقلل منها: وهذا مثل ما يحدث فى الشعر ، إذن فإن الرسم وباقى الفنون الأخرى ما هى إلا تعديل تم إدخاله على ما هو معهود (المرئى فى حالة الشعر، لكن هذا المعهود هو ما يمكن أن نطلق عليه " لغويات " ذلك أن الرؤية هى وسيلة لتسمية الأشياء كما ألمحت ذلك سلفاً)، فمن خلال ما هو نمطى لم نكن نفعل شيئاً إلا التعامل مع واقع أصابه الفقر بسبب فعل العادة ، وهو واقع لا يكاد يقول لنا شيئاً عن نفسه ، وبرهاننا على ما نقول هو أن الانفعال الفنى يولد من خلال كسر القوالب التى يمكن أن نطلق عليها " لغوية " ولا يكمن فى كسر الوقائع بإدخال ما هو ما لا واقعى فيها (من حيث أنه صحيح كما هو) فهذا الواقع يوجد لدينا ضمن منظومة تطور كافة الفنون ، وفى حلول مدرسة فنية

محل أخرى ، وعندما نرى أسلوباً قد ظل مدة زمنية سائداً تصبح هناك ضرورة ماسة لإحلال آخر محله ، فإلام يرجع هذا الولع بالتغيير الذى يؤثر على تاريخ الفن بأكمله ؟ لاشك أن الأجابة التى تطفر إلى الأذهان هى أنه عندما تتكرر نفس الطريقة التى نرى بها الأشياء ، ومنها استخدام نفس اللغة على سبيل المثال ، فإنها تتحول إلى روتين وتصبح غير تعبيرية ، وربما كان الأسلوب الجديد لهذا السبب - أكثر قرباً للطبيعة بالمقارنة بالأسلوب القديم (ليلاحظ القارئ جيداً هذا) ومن هذا المنطلق نجده أكثر قرباً لما يمكن اعتباره موضوعياً ، ورغم هذا فإنه يحدث تأثيره علينا بفعالية أكثر ذلك أنه يحدث تغييراً فى النمطية التى زالت والخاصة برؤية الأشياء التى عودنا عليها الرسامون القدامى ، ليس الأمر إذن تغيير الواقع بل تغيير نمطية تأمله أو تغيير اللغة: وهنا يكمن سر التعبيرية ، وهذا الواقع هو أمر بدهى فى هذه الحالات المتعلقة بالتطور الفنى، غير أن خطأ أورتيجا المعاكس لذلك - بقوله بأن الفن يولد من قلب الواقع - يتأتى بسهولة . فعندما لا نقوم بمقارنة أسلوب لاحق بأسلوب سابق ، فإننا نقوم - على سبيل المثال - بمقارنة أسلوب رسام بعينه برؤيتنا الفعلية للموضوعية ، وهى التى لابد أن الرسام المذكور قد انطلق منها أيضاً ، فالتغيير (حتى لو كان بسيطاً فى بعض الأحيان) الذى يقوم الفنان بإدخاله بالنسبة لرؤيتنا سوف يبدو لنا - فى البداية - وكأنه تعديل للواقع . لماذا ؟ لأننا نخلط بسهولة شديدة بين الواقع وبين رؤيتنا له - إذن ما هو الواقع فى حقيقة الأمر بالنسبة لنا ؟ يمكن أن تكون الأجابة التلقائية على هذا السؤال على النحو التالى: " إن ذلك الذى يوجد أمام أعيننا هو الذى نراه " فعندما نفتح عيوننا نرى الواقع بالفعل ، وهنا نجد أن تعديل الرؤية لابد أن يتبدى لنا - كما أقول - وكأنه تعديل الواقع نفسه هذا إذا لم نتأمل الأمر بعمق أكثر ، إذن نجد أن خطأ أورتيجا قابل للتفسير عندما نستند - مثلاً فعل - هو - على تحليل الرسم بغية التوصل إلى سماته وهنا يمكننا أن ندرك طبيعة خطأ هذا المفهوم عندما نقوم - كما قلت سلفاً - بتحليل الرسم انطلاقاً من تحليل مسبق للشعر ، حيث إن الحديث باستخدام " لغة معدلة " له معنى خاص به وليس مجرد معنى استعارى. (٣٨)

أمل أن يكون قد اتضح لنا بهذا السبب الذى يكمن وراء الضرورة التى يرى الفنان تنفيذها والمتمثلة فى إحداث تعديل على منظور التأمل ، أى تحويل هذه اللغة التى هى دوماً وجهة نظرنا ، وتصبح هذه العملية ضرورية حتى نتمكن من الرؤية بالفعل ونتمكن كذلك من الإدراك وسبر الأغوار ، وهنا يجب أن نلجأ إلى أية تفسيرات صوفية أو غيرها للعملية ، وبالتالي فليس علينا أن نكرر نفس ما قال به أورتيجا " أه إنها اللاعقلانية الأبدية للفن . هذا هو مصدر التغير اللغوى الذى هو فحوى الفن " أو أن نقول " إننا نجهل السبب الذى من أجله يروق للإنسان هذا التحول اللغوى " لا ، إننا نعرف - أو نعتقد أننا نعرف - السبب الكامن وراء قيام الشاعر بعملية التحويل ، أو ذلك الذى يقوم به الرسام عندما يقوم برسم أشكاله على قطعة القماش ، أى أنه يجبرنا على أن نرى بطريقة مختلفة ، وبالتالي تكون الرؤية أكثر وعياً حتى يتم اكتمال تلقى الواقع ، إن الفن بما فى ذلك الفن الأكثر لا واقعية إنما هو عبارة عن العضو الذى نبحت به العالم ولهذا فهو ممتع وطريف ، انها الطرافة أو السعادة التى تصاحبنا دوماً عندما نعرف ، والسبب هو أن المعرفة تصبح صنوئاً للعيش بشكل أكبر ، فما يهم المرء هو حياته.

وبناء على ما سبق ليس من المبالغة فى القول عندى الإشارة إلى أنه لو لم تتلق النظرية المتعلقة بعدم المحاكاة ، واللاواقعية الدعم وحظوتها بالشعبية بين المثقفين فى تأمل الرسم (الذى يبدو لأول وهلة وكأنه تجريد أو تعديل للواقع وليس للغة) فإن جمالية أورتيجا كان من الممكن أن تأخذ مسارات أخرى أكثر توافقاً مع فكره الحقيقى ، فكما قلت سلفاً هناك تناقض مثير للفضول (قائم هنا أيضاً) (٢٩) بين نظريته حول اللاواقعية بشأن الفن - ذات الجذور الجمالية - وبين جوهر مضاد الجمالية فى نظريته الفلسفية . نقرأ فى مقال له بعنوان " موضوع الرسالة " ما يلى : " إن الثقافة هى أداة بيولوجية ولا شئ أكثر ، وهى تقع فى مواجهة الحياة وضدها من هنا تمثل عملية تبرد الجزء على الكل ؛ إذن من الضرورى الإسراع بالسيطرة عليها لتظل فى مكانها وتقوم بالوظيفة المنوطة بها ، فموضوع الساعة يتمثل فى

إخضاع العقل للحياة ، والكشف عنه فى دائرة البيولوجيا ، وربطه بوماً بما هو تلقائى، وفى غضون سنوات قليلة سوف يصبح من اللامعقول المبالغة الكبيرة فى مطالبة الحياة بأن تكون فى خدمة الثقافة ، ذلك أن مهمة الزمن القادم تتمثل أساساً فى قلب العلاقة والبرهنة على أن الثقافة والعقل والفن والأخلاق السلوكية عليها جميعاً أن تخدم الحياة (٤٠).

أليس من باب التناقض أن من يكتب هذه الكلمات المتعلقة بأولوية الحياة على الفن يقول ما يقول عن الرسم والشعر ؟ يقولها أورتيجا ويوضح أن الثقافة والفن عليهما أن يكونا فى خدمة الحياة غير أن خدمة الحياة وخدمة الواقع حيوى هو التعبير عنهما فى كمالهما ، ومن هنا فقط يمكن للمرء أن يفعل وهذا ما كنا نؤكد فى صفحات سابقة ، كما أن من الواضح أن اللاواقعية يمكن أن يستخدمها - كما كان فى الكثير من الأحيان - مضاداً للطبيعة بشكل عميق ، غير أنه عندما يستعين الرسام أو النحات أو الأديب باللاواقع (وقد استخدمت هذه التقنية بنجاح ظاهر فى لحظات حاسمة خلال القرن العشرين) فإن الغاية المقصودة من وراء ذلك أن يقول من خلال هذه التقنية بشكل غير مباشر - وأحياناً بشكل لاعقلانى - شيئاً يتعلق بنا بشكل أو بآخر ، إن اللاواقع هو وسيلة وليس غاية ، فإن يفكر المرء بشكل مغاير هو ما يمكن أن نطلق عليه " هرطقة عصرنا " وهى هرطقة تجسدت فى شخص أورتيجا وفى آخرين غيره من المنظرين والنقاد فى عصره .

الهوامش

(١) عرض أورتيجا في كتابه " لا أنسنة الفن " (الأعمال الكاملة - الجزء الثالث - مدريد - طبعة مجلة العرب ١٩٥٠م ص ٣٥٣ - ٣٨٦) بعض الأفكار الجمالية، غير أن تلك الأفكار في ذلك العمل تتحدث بشكل أساسي غير الوصف النوعي للفن على الطريقة الجديدة

(٢) المصدر نفسه الجزء الثاني - مدريد - ١٩٤٧م ص ٢٨٧ - ٤٠٠

(٣) المصدر نفسه الجزء السادس - مدريد - ١٩٤٧ ص ٢٥٧ وما يليها

(٤) المصدر نفسه الجزء السابع - مدريد - ١٩٦١ ص ٤٣٩ - ٥٠١

(٥) المصدر نفسه الجزء الثاني ص ٢٨٧

(٦) المصدر نفسه الجزء الثاني ص ٣٩٣

(٧) المصدر نفسه الجزء الثاني ص ٣٩٣

(٨) مقال كمقدمة في علم الجمال. المصدر نفسه الجزء السادس ص ٢٦١

(٩) نلاحظ أن أورتيجا في " لا أنسنة الفن " يسهب في هذا البعد اللاعقلاني: " يبدأ الشاعر من حيث إنتهى لأنسان " ومصير هذا هو أن يعيش مساره الأنساني: أما مهمة ذاك فهي إبتكار ما هو غير قائم (...). الشاعر يزيد العالم، بإضافته إلى ما هو واقعي، وقائم هناك في حد ذاته، البعد اللواقعي، فلفظة مؤلف مصدرها auctor أى الذى يُزيد (المصدر نفسه الجزء الثالث ص ٣٧١) " لقد قدم لنا مالارمي شخصيات آتية من الفضاء الخارجى، شعر بمتعة شديدة من مجرد تأملها (المصدر نفسه ص ٣٧٢)

(١٠) نظر لاحقا (فى هذا الفصل النص الذى نقلته من " موضوع هذا الزمان " .

(١١) نلاحظ أن عبارة " الشعر السرو والشعور ينادى إنما هما متمثلتان " وقد رأينا أن أورتيجا يكتشف الضوء حولهما بشأن نظريته حول التشبيه، غير أن هنا لا يمكن أن يعنى إلا ما قلته فى النص، بمجرد قلب أو عكس الحكم طبقاً للمصطلحات التى نستخدمها.

(١٢) السريالية الشعرية والترميز.

(١٣) المقال بعنوان " la reine de facultés (صالون ١٨٥٩م) الأعمال الكاملة باريس ١٩٦٤ -

مكتبة Pleiade، جاليمار ص ١٠٢٧ - ١٠٢٨

(١٤) انظر: هوجو فريدريك - Die Struktur der Modernen Lyrik, Von Baudol aire bis - Zur Gegenwart "

Rowoglt - hamburg. الطبعة الثانية ١٩٥٨

(١٥) انظر بعض الصفحات المتعلقة بالموضوع فى الفصل الرابع والخامس والسادس من هذا الكتاب.

(١٦) أوسكا وايلد " The Decoy offlying فى Intentions - لندن - إصدارات جيمس ر. أوسجود. Mo Ilvaine and Co. لعام ١٨٩١م

(١٧) أوسكار وايلد - المصدر نفسه - ٢٥

(١٧) (مكرر) انظر كلمتى التى ألفتها بمناسبة انضمامى كعضو إلى الأكاديمية الملكية للغة الأسبانية (١٩٠٠/١٠/١٩م) بعنوان "توجه تطور الشعر المعاصر عند خوان رامون خيمينث " حيث أوضحت فيها الفرق بين مضمون "الإبداع " كلفظة نبعت من الذاتية الرومانسية، وبين مفهوم الأبداع كلفظة ولدت بين أحضان الإغراق فى الذاتية".

(١٨) En Horizon carré - باريس ١٩١٧م

(١٩) رياح معاكسة ١٩١٦م

(٢٠) مالارميه - الأعمال الكاملة - مكتبة Pléiade - باريس ١٩٤٥م - ص ٥٤٤

(٢١) أبولينير " تأملات جمالية " - ١٩١٢م (أعيد طبعه عام ١٩٢١م ولكن بعنوان آخر الرسامون التكعيبيون).

(٢٢) هانز أرب، " فى طريقى " فى وثائق حول الفن الحديث " Wittenbonn Schulz, In., - نيويورك ١٩٤٨م.

(٢٣) بيير ريفردى " حول التكعيبة " فى مجلة Nor sud العدد الأول مايو ١٩١٧م.

(٢٤) الخط تحت السطر من إضافتى.

(٢٥) أندريه بريتون " السريالية والرسم " طبعة جاليمار - ١٩٢٨م.

(٢٦) الخط تحت السطر من إضافتى.

(٢٧) رولاند بنروز " بيكاو " مدريد - دار نشر السيد ١٩٥٩م - ص ٢٣٦

(٢٨) نرى شيئاً مماثلاً بين منظرى الموسيقى: قطباً لـ Hanslick الموسيقى لا تنتقل أى معنى خارج عنها بل ما تنقله هو عبارة عن أنماط صوتية دينامية (فى Musikalischschönen Vom ص ٤٥) (....)

(٢٩) سيجموند فرويد " حياتى والتحليل النفسى " طبعة جوادا رأما ص ٢٨٧

(٣٠) خوسيه أورتيجا إي جاسيت: " بيلا تكيث " - الأعمال الكاملة - الجزء الثامن مدريد - طبعة مجلة الغرب ١٩٦٢م - ص ٤٥٣ - ٦٥٣

(٣١) المصدر نفسه - النص الذى يحمل عنوان " مدخل إلى بيلاتيكث " ١٩٤٧م ص ٥٦٨ - ٥٨٨ .

(٣٢) المصدر نفسه ص ٥٨٦

(٣٣) المصدر نفسه ١٩٥٤م ص ٦٣٠

(٣٤) المصدر نفسه ١٩٤٧م ص ٥٨٧

(٣٥) المصدر نفسه ١٩٥٤م ص ٦٢٢ لقد تعرض أورتيجا فى هذا الكتاب وكذا فى كتاب " لا أنسنة الفن " للفرد اللاواقعية فى الفن، ولكن يتضح ذلك للفرز كان فى حاجة إلى اللجوء لمورد هو عبارة عن وجود غريزة غامضة. هى فى نظرى أكثر غموضاً أو مماثلة فى ذلك لما عليه ذلك الذى يحاول فك شفرتها من خلاله. أنه لأمر غريب أن نرى فى الإنسان ذلك الموقف العقلى " (يتحدث هنا عن التشبيه) الذى يتمثل إحلال شيء محل آخر لا يستوى الأمر هنا بين الرغبة فى الوصول إلى هذا الشيء أو العمل على تفاديها. أن التشبيه يخفى شيئاً وذلك بتغلطه بقناع هو الشيء الآخر، ولن يكون الأمر مفهوماً اللهم إلا إذا رأينا وراء ذلك غريزة تقود الإنسان إلى الحيولة دون الواقع " (المصدر السابق - الجزء الثالث ص ٣٧٣) غير أن أورتيجا لا يوضح لنا السبب فى هذه الغريزة الغامضة.

(٣٦) انظر أيضاً ما قلته فى الهامش السابق على هذا مباشرة.

(٣٧) لقد تحدثت عن هذه الفكرة - التى أصبحت اليوم شديدة الشيوع - دون أن يكون لذلك علاقة بالشكلانية الروسية، وقد جاء ذلك عام ١٩٥٢م، أى قبل إثني عشر عاماً على ظهور Sklovskij أو حديثه عن تلك الفكرة خارج روسيا. ومن الطبيعى أن خ.أ. مارتنت (ذلك المؤلف الذى تحدثت عنه قبل ذلك فى معرض نقده أفكارى) لم يذكر هذا المعطى التاريخى فى كتابه المذكور، ولم أره أى ناقد أو منظر أسباني وقد وضع فى إعتباره (نعم هناك من الأجانب من فعلها)، وسوف يدرك مارتنت بأن " قانون القبول " (الذى ورد ذكره أيضاً فى كتابى : نظرية التعبير ...) إنما هو واقع عندما يقول به صينى أو ألماني أو فرنسى أو أى اسم آخر، وذلك حتى يتمكن من القول بأننى لم أطلق عليه نفس التسمية التى أطلقت عليه وشاعت فى أوروبا. وهذا هو ما يفعله بالنسبة لقانون " تعديل اللغة " الذى قدمته والذى أطلقت عليه أيضاً قانون " إحلال اللغة " (ذلك أننى أطلقت مسمى لغة على استخدام الألفاظ والتراكيب النحوية بالطريقة المعهودة أى تلك التى نجد أصولها فى كتب القواعد وفى القواميس)، وعلى ما يبدو وكان على إطلال هذه التسمية الأخرى " الانحراف فى الاستخدام " رغم أن هذا هو ما أقصده بالفعل من وراء التسمية التى أطلقها. وعندما لا يريد المرء أن يفهم شيئاً قلن يفهم شيئاً (...)

(٣٨) أحياناً ما نجد - فى الشعر - أن " تعديل اللغة " هو متلما يحدث فى الرسم، نوع من تعديل العادات العقلية التى نحن عليها؛ وهذا هو ما يحدث فى كافة عمليات الخروج على المتبع والموروث، فعندما يقول كيبيدو " لا يعرف شعب صائم الخوف من الموت "، وهنا نجد أن تعديل اللغة يعنى تعديل رؤيتنا المعتادة للأشياء: فنحن على استعداد للتفكير بأن أى شعب وأى فرد يهاب الموت، ويهابه فى كل حال. إذن فما هو شعري مرده إلى هذا الانحراف الذى عليه مفاهيمنا العادية، أى يتمثل فى ابتعادنا عن هذه " اللغة " التى نفكر من خلالها فى الواقع بطريقة تقليدية

(٣٩) أذكر القارئ بما ورد فى الهامش رقم ١٥ (الفصل الرابع عشر من هذا الكتاب)، والذى يعتبر واحدة أخرى من التناقضات التى وقع فيها أورتيجا بين فلسفته بالمعنى الحرفى للكلمة وبين نقطة محددة تتعلق بفلسفته للثقافة.

(٤٠) المصدر السابق نفسه - الجزء الثالث ص ١٧٨ ، وفي كتابه " لا أنسنة الفن " نجد أن أورتيجا يريد تبرير نظرياته حول اللواقع من خلال الحيوية التي تحدث عنها في " موضوع الساعة " ، مشيراً إلى أن الحساسية الجديدة تذهب بالتوجه المتباعد عن الواقع إلى أقصى درجاته (العمل المشار إليه سابقاً - الجزء الثالث ص ٣٦٦) وهذا من سمات الأدب على مدى العصور (هذا التوجه هو ما يطلق عليه " لا أنسنة ") ويتساءل أورتيجا: ما معنى هذا النفور مما هو إنساني في الفن ؟ هل هو نفور واشمئزاز مما هو إنساني ومن الواقع ومن الحياة ، أو أنه على النقيض تماماً من ذلك: هل إنني أحترم الحياة لكنني أنفر من رؤيتها وقد اختلطت بالفن، أي بهذا الشيء الثانوي الذي هو الفن ؟ (المصدر نفسه الجزء الثالث - ص ٣٧٠)

أعتقد أن أورتيجا لم يدرك جيداً ذلك الطرح الجمالي الكامن وراء نظريته باللاواقعية وبالتالي ظن أن كلتا النظريتين، الحيوية التي تناولها في " موضوع الساعة " واللاواقعية، التي تناولها في مقالاته عن الفن، ليس بينهما أي تناقض. وما قام به أورتيجا هو أنه قام بعملية توليف خارجية وذلك بأن قال بذلك القول الذي يشير فيه إلى أن الفن ثانوي وذلك لإضفاء تناسق ظاهري غير موجود في الجوهر - في نظري - هذا ما حاولت جهدي تحديده من خلال هذا الفصل.

الفصل الثامن عشر

الاستبصار الآلى

الاستبصار الآلى والاستبصار السياقى

بعد هذه الوقفة الضرورية التى مثلها الفصل السابق فيما يتصل بتنمية أفكارنا فى خط مستقيم نقول إن إحدى السمات البارزة فى الشعر المعاصر تتمثل فى المرونة التى اكتسبها فى هذا العصر اللفظ للموضوع فى إطار ملفوظات لاواقعية رمزية. ونقول أيضاً بأن تقنيات الاستبصار - فى هذا المقام - تتسم بتنوعها الشديد، كما أنها تظهر لأول وهلة وكأنها كومة من الأشياء المختلطة ببعضها البعض، غير أن هذا الأمر سوف يتضح لنا وتتمكن من تصنيف هذا الخليط فى مجموعتين مختلفتين فيما بينهما: أولهما الاستبصار المستقل ذاتياً والأخرى الاستبصار السياقى. فالمجموعة الأولى هى تلك التى تتأتى بنفسها ظاهرياً ذلك أن محرّكها ما هو إلا آلية " نفسية " (وسوف أتولى لاحقاً تفسير مدلول لفظة آلية). أما الصنف الثانى: - السياقى - فهو عكس الأول إذ يتأتى كتأثير ناجم ليس فقط عن آلية نفسية بل أيضاً عن لفظة (يمكن أن تظل مستترة رغم أن ذلك غير كثير الشيع) . وسوف نتحدث فى هذا الفصل عن المجموعة الأولى أى عن الاستبصار المستقل، أما الفصل التالى نخصه للمجموعة الثانية.

عندما نتأمل هذه المجموعة سوف تظهر أمام نواظرنا أصنافٌ كثيرة مختلفة تتمايز بوضوح فيما بينها بشكل نتمكن معه من دراسة كل صنف على حدة.

إظهار العناصر التي تنطوي على المستوى اللاواقعي

للظاهرة الإيحائية Visionaria

نجد في هذا المقام الأول تلك الأصناف الثلاثة التي نعرفها من خلال الظاهرة اللاعقلانية وهي الصور الشعرية الإيحائية والإيحاءات والرموز^(١) وقد قلنا قبل ذلك إن حُرَفيّة هذه الظواهر تصبح تشكيليّة للسبب الذي نعرفه، غير أنها تظهر أيضاً لسبب مشابه ولو أن ذلك بشكل مكثف ومن هنا فإن التطور " الاستقلالي " هو أحد ملامح اتساع دائرة هذه المصطلحات الرمزية. وهنا نتساءل: إلام يرجع هذا التكتيف؟ لما كانت عمليات التطور التي أحدث عنها تتسم بأنها " غير مجازية " أو بمعنى آخر ليس لها في حد ذاتها معنى منطقي بل لها فقط معان لا عقلانية، إن وجدت، ومن هنا فإن هذه العمليات سوف تقوم بدور الاستبصار الذي عليه الرمز (أو الإيحاء أو الصور الشعرية الإيحائية). وإذا رجعنا إلى أن عمليات التطور هذه ليس لها معنى ظاهري يتولد عنها فإن لها معنى شديد الاستبصار والمنطقية بالنسبة للمستوى E في الصورة الشعرية، وعلى ذلك فعندما يجد وعينا تفسيراً بديهاً يتعلق بالتطور محل الذكر فإنه لا يدخل في قلق يفتش من خلاله عن المعنى اللاعقلاني المحتمل والكامن وراء عملية التطور في حد ذاتها، والمحصلة: عندما لا يكون هناك أي نوع من التفتيش نجد أن القارئ لا يتلقى المعنى اللاعقلاني الممكن الناجم عن تطور المستوى E ولو كان ذلك في شكل مستتر، ويؤدي هذا إلى أن تزداد قوة الاستبصار *visualidad* (الذي يتضمنه كل ما هو لاعقلاني في حد ذاته) الناجمة عن التطوير الاستعارى للمستوى E. والأمر هو أن الاستبصار يصبح أكبر كلما زادت حدة استئصال المعنى، فعندما يكون هذا الأخير لا عقلانياً فإن القارئ يتلقاه، ولو كان ذلك بشكل غامض، على أنه شيء يختلس منا كينونته، ومن هنا فإن الصورة الشعرية تظهر؛ أما إذا ما حدث أن أصبح هذا الاستتار غير مُدرك فمن الضروري أن تتكشف عملية الاستبصار ومن الأمثلة القريبة إلى الأذهان في هذا المقام عبارة للشاعر الروسي فلاديمير مايكوفسكي Vladimir Maiakovski يقول فيها " سوف أصنع لنفسى بنطلوناً أسود

اللون باستخدام القطيفة المخملية لصوتى " حيث يلاحظ أن التكتيف الخطى يجب أن يكون مرتبطاً بعدم وجود معنى بالكامل، سواء كان عقلياً أو غير عقلياً، يمكن إدراكه من خلال مقولة " سوف أصنع لنفسى بنطوناً أسود " وهى مقولة تمتد من خلال التشبيه " القطيفة المخملية لصوتى "، ففى هذه الحالة، وكذلك فى تلك الأخرى المماثلة، نجد أن تأملنا مجبر على أن يركز على الدال كما هو: أى على حرفية المقولة كما هى.

الاستبصار الذى ينجم من خلال تفاصيل محددة

للاغاية فى إطار تطوير المصطلح اللاواقعى

يبدو أن أحدث ديوانين لى (أنشودة فى الرماد، والعمل المعدنية على البلاطة) بها تكتيف قوى لما هو التراث " المعاصر " والتعلق بالتطور فى الصورة الشعرية اللامجازية، كما أن هذا التكتيف يسير فى اتجاه خاص ومختلف عما هو شائع فى الشعر الأسبانى ومن هنا ربما كان من الملائم القيام بتحليل الأمر هنا.

إن التكتيف والاختلاف هما نتاج استخدام تقنية تتمثل أساساً فى تراكم تفاصيل محددة للاغاية فى إطار " التطوير فى الصورة الشعرية اللامجازية " الذى أشرنا إليه، وبالإضافة إلى ما سبق قوله نجد أن هذا التطوير يمكن أن يمتد - أحياناً وبشكل تكملى - إلى تفاصيل مطولة وأحياناً ما يحدث ذلك فى شكل قفزات نحو أشياء لها علاقة وقد يبلغ هذا الوضع - أحياناً - تعقيدات نوعية (انظر على سبيل المثال قصيدة بعنوان " الموسيقى " أو تلك الأخرى بعنوان " بحث فى تقدمى فى السن "، ولناخذ بعض الأبيات من ديوان أنشودة فى الرماد ceniza حيث يظهر الصنف الأول الذى هو تراكم التفاصيل، فهنا نجد الشاعر يحاول البحث فى هذه القصيدة عن الحقيقة الأخلاقية ética المتعلقة به، أى الحقيقة الشخصية، غير القابلة للانتقال والتى ربما تتناقض وتتعارض مع الأخلاقيات السائدة، وحتى يعثر

عليها يقول:

أننى أتساءل فيما إذا كان من الضروري السير فى الطريق الترابى
للكسب القوى وفقدان الأمل المفاجيء
فى السهل القاحل، وتحت الشمس الحارقة
وأطلال كل أمل، والأسمال الوقحة للخوف
والكرب الذى لا يهزم فى منتصف الدرب الذى يقود إلى البرج
المتهالك.

وبعد ذلك بكثير من الأبيات تواصل القصيدة مستخدمة نفس المضمون السابق
على هذا النحو:

... أو أفضل

ربما يكون من الضروري أن يتوه المرء فى التعامل القدر للحب
والتعاقد فى الظل مع حلم،
وأدفع ثمننا لذكرى ضوء، أو سعادة إشراق
خلف الصخرة فى اتجاه النهر.

يلاحظ أن كلتا الفقرتين تضمنان أو صافاً للطبيعة لكنها أوصاف ذات طبيعة
رمزية وجاءت من خلال تفاصيل محددة للغاية " فى منتصف الدرب الذى يقود إلى
البرج المتهالك "، " هناك ذكرى ضوء، وسعادة بالإشراق خلف الصخرة فى اتجاه
النهر ". هذا الدرب يمثل درب الحياة، وهذه الذكرى الخاصة بالضوء ومعها السعادة
بالإشراق ... إلخ إنما تمثل كلها ما يجب أن تكون عليه الروح لحظة الحب وبالتالي
هذا هو ما نود أن تكون عليه أى روح فى هذه اللحظة بما فى ذلك روح إنسان
يطلب منها ذلك ولو كان من أجل عقد إتفاق يقضى بدفع سعر معين. نجد أن

المستوى اللاواعى الرمزى فى كلتا الفقرتين يمتد ويطول بالدخول فى تفاصيل محددة للغاية، كما نشعر بأن هذا التحديد يزداد قوة باستخدام أداة التعريف بدلاً من التأكيد "البرج" "الصخرة" "النهر". ما الذى يتم الوصول إليه من وراء ذلك؟ يجب أن ألقت النظر أولاً إلى أن من المعتاد أن تكون لحرفية الرموز طبيعة عامة ومفتوحة وشاملة. فلفظة "ضوء" يمكن أن ترمز "مياه" و "ثلج" و "نقاء"، غير أن الذى قد يقف عقبة أمام الاستخدام العادى للرمزية هو أن "هذا الضوء الخاص جدا الذى ينبير هذه الغرفة بعينها" أو "هذا الثلج الخاص جدا هو ذلك الذى يوجد على غصن شجرة البرقوق" هما اللذان قد يبدوان فى نظرنا فى قصيدة ما كرمزين، ذلك أن هذه السمات لا تضيف شيئاً إلى القدرة التى عليها هذه العناصر (ضوء، ثلج) لنعبر بها عن الدلالات المذكورة. وهنا تكمن الخصوصية المتعلقة بالظاهرة التى ندرسها، فمن خلالها يتولى الشاعر إضفاء الخصوصية والتحديد على شىء غير محدد من حيث المبدأ فهو لا يقول لنا "إلى برج" (أى إلى أى برج) وإنما يقول "إلى البرج" (أى هذا البرج الوحيد الذى يوجد فى ذلك المكان ومعروف لنا) ولا يقول لنا "خلف صخرة نحو نهر" وإنما لنفس السبب يقول لنا "خلف الصخرة ونحو النهر"، ولما كان رمز يمكن أن يكون رمزياً فقط على أساس شموليته وبذلك تزول عنه الدلالة المتعلقة بما هو خاص فإن لتفاصيل والتحديات المتعلقة بالرموز تصبح وسيلة خاصة ومتشعبة من وسائل التطوير اللامجازى للصورة الشعرية، رغم أنها - أى التفاصيل - قد لا تبدو هكذا فى البداية. إن هذا التشدد أو المبالغة هو عبارة عن إزالته المعنى بشكل مطلق (لا يجب أن ننسى أن هذا الإلغاء للمعنى يتعلق فقط بعملية تحديد الرمز: أى ما لهذه الصخرة وما لهذا النهر من صخرة ونهر بمعناها العام وليس بالمعنى الخاص الذى عليه "هذه الصخرة" و "هذا النهر" نعرف أن عمليات التطوير التى تفتقر إلى معنى خاص بها تتبدى، وهنا نجد أن نظرنا بدلاً من أن تنتقل بسرعة - كما هو معتاد - من الدال الذى لا يعيره الكثير من الاهتمام تتركز فى المضمون حيث نتوقف عنده ونوليه كل اهتمامنا؛ وأكرّر هنا أن نظرنا عندما لا تجد أى معنى فى أى مكان فليس أمامها إلا البقاء حيث الدال فهو الشىء الوحيد القائم وهو المرئى بالكامل

وكأنه شيء فعلى، وعلى ذلك فإن الدخول فى التفاصيل الرمزية التى نتحدث عنها يصبح أمرا مرثيا بقوة.

إن الاستبصار من خلال العتامة التى عليها الرأى، الذى بسبب فقدان المعنى الرمضى، الناجم عن المبالغة والإغراق فى التفاصيل، ربما يتم تلقيه بشكل أكثر وضوحاً فى المقطع فى الأخير من قصيدة فى ديوان " العملة المعدنية على البلاطة " ويمكن أن يكون هذا المقطع فى الوقت ذاته من ذلك الصنف من الصور الشعرية المعقدة التى سبق أن أشرت إليها (رغم أن الكتاب يشمل صوراً شعرية أكثر تعقيداً من التى أتيت بها إلى هذا الكتاب):

ألم التأنيب هو إذن سبر الأغوار فى اللامعنى الذى

عليه الحياة؛

اختيار مكثف لواقعها الأكثر عمقاً والذى يبدأ

بالتعرف على حدود،

والخنادق التى يبدأ عندها الحصن الصخرى، والحوائط العالية

للمدينة الفائقة الوصف،

التي أقيمت وسط صعوبات بالغة.

وها قد حانت ساعة الهجوم على الأبراج،

إنها لحظة الهجوم المباغت، عند السور

وقبل الشروق بقليل،

إنها ساعة المدينة المحاصرة، وساعة الحقيقة التى تم تعلمها

شيئاً فشيئاً نحو الداخل،

مراجعة بمرارة نحو الداخل ،

و كأنها عملية ملتوية لا تنتهى عند قرار .

[بحث فى التأنيب]

يتكون هذا المقطع من القصيدة من إضفاء توسعة " إيحائية " (غير مجازية) لصورة شعرية. فالألم الإنسانى هو تجربة ومعرفة، وسرعان ما ندرك أنه معرفة " بالمعنى الذى عليه الحياة " غير أن المعرفة هى إدراك مضمون، وإدراك واقع فى أفاقه المحددة والتعرف على الحدود التى تفصل ذلك الواقع عن غيره مما يحيط به. نجد أن مستوى اللواقع " حدود " هو الذى يدخل عليه " التفصيل " غير " المجازى " : إذ يجرى الحديث عن " خنادق " حيث " يبدأ الحصن الصخرى " ذو الأسوار العالية فى مدينة (لكن الشاعر لا يقول مدينة بل " المدينة " وهنا نجد أن استخدام أداة التعريف ليس عفو خاطر: ليتذكر القارئ ما أشرنا إليه قبل ذلك)، فهنا تأخذ الصورة الشعرية فى الاتساع اعتباراً من هذه اللحظة: إذ يرد ذكر " الهجوم على الأبراج " وأنها بيتان من الشعر.

إن التفاصيل التى تتركز فى البنية التعبيرية التى تتولى تحليلها هى التى يتضمنها البيت الأخير، وهنا أذكر أيضاً أن هناك تكتيماً فى تحديد الرمزية فى هذه القصيدة مثلما هو الحال فى القصيدة السابقة: فهناك ساعة العمل والحدث وطريقته والمكان، وكلها تظهر وفيها الكثير من الدقة: " ساعة الهجوم على الأبراج، ولحظة الهجوم المباغت، عند السور قبل الشروق بقليل " فمن خلال هذا المثال نجد أننا أمام حالة مماثلة للمثال السابق لكن هذا أكثر تمثيلاً للحالة التى نتحدث عنها، كما أن التأثير هو نفس السابق: أى الاستبصار، فمن البدهى أن مجموعة الأبيات السابقة تتضمن ليس فقط التحديد، مثلما هو الحال فى " سعر الحقيقة "، بل أيضاً إمكانية الاستغناء عن التحديد نفسه، من حيث البعد الدلالى الرمزي، (وبشكل أكثر وضوحاً عما هو فى القصيدة السابقة) : فهذه العناصر المغرقة فى التفاصيل غير ضرورية

لأحداث مزيد من الفعالية الرمزية للصورة الشعرية: إنه طابع محاصرة الحقيقة الذي هو عملية سبر أغوار بالكامل (الذي يتشكل أيضاً من خلال الأثم) ويتشكل بصورة كاملة، دون الحاجة إلى مزيد وذلك من خلال الرمز المتمثل في المدينة المسورة أو من خلال المدينة المحاصرة والتي وقع عليها الهجوم. وفيما يتعلق بما قلت فإن الأمر لا يحتاج إلى إضافة بالقول بأن الهجوم " كان في ساعة مباغته " أو أنه وقع " إلى جوار السور " أو " قبل الشروق بوقت قليل ". وليكن مفهوماً جيداً ما أقول به بأن ذلك ليس ضرورياً للبعد الدلالي للرمز في حد ذاته، لكنه ضروري - وهذا حق - بالنسبة لكمال تبديه بصرياً وبالتالى فهو ضروري لفعاليته؛ ولما كان الهجوم في ساعة مباغته وإلى جوار السور وقبل الشروق بوقت قليل لا يضيف أى معنى خاص للرمز الذى بين أيدينا فإننا نجبر أنفسنا على أن نرى تلك التفاصيل في حد ذاتها والتي يرجع سبب وجودها بأنها امتداد للصورة الخاصة بالمدينة المحاصرة والمتعرضة للهجوم، إننا نقتصر على حرفية ما جاء في التفاصيل طاماً أننا ليس بوسعنا العثور على مدلول غير قائم^(٢)

وبعد أن تمت كتابة ما سبق أقرأ عند خايمي فيرير J. Ferrer قصيدة له نشرت عام ١٩٧١ حيث نرى نظام الاستبصار وهو يختلف عما عرضنا له ولكنه يظل محافظاً على الجوهر وقريب الصلة به بشكل مثير للانتباه. تشير القصيدة إلى مقارنة بين جسد المحبوبة وبين مشهد محدد:

فى الليل

قدّم لى جسدك

اللانهاى للملاءة .

وصلت عبر درويه الواضحة

إلى جوار الصخرة الوحيدة

حيث برعم التويج النقى،

بدون بتلات

منتصباً .

كان ينتظرني .

وبعد ذلك نزلت

رويداً رويداً

إلى الحديقة السرية،

الوادى العميق

وبحثت

بيدى المرتعشة

عن النبض الخفى للمياه .

بالقرب من النهر

عند السهل النقى،

هناك بلدة قائمة .

اسمها شيئاً chía

يقال عنها هلال

آه يالميدانها من نسالة كتان

وفجأة

ازدحمت حياتى

ونادت بقوة على نافذتك ،

وفتحت لها

بلطف وأنت صامته

كقطعة قماش تحترق وهى تخشخش ،

ومن خلالها

برق البحر ،

الذى تتقدم فيه رغوتى (٣)

تتسم هذه المقطوعة بالجمال الشديد وتستحق منا القيام بتحليل مسهب يساعدنا على إدراك تفاصيل هذا الجمال: فهناك دقة تكاد تكون متجسدة يسير عليها الشاعر فى اكتشاف الجسد - المشهد الذى عليه المرأة المحبوبة، إذ يتسلى الشاعر فى الوصف وتتقدم القصيدة رويداً رويداً، غير أن هذا البطء أمر جوهري فهو رمزى: إذ يتم بذلك التعبير عن الحساسية بدقة وتأن؛ فإذا ما نظرنا إلى عمليات البتر التى يحدثها الشاعر فى بحر المقاطع الأحد عشر endecasilabos لوجدنا أن الغاية هى القراءة الأكثر تأنيلاً، وما يهمنى هنا ليس إبراز كل ذلك، ولكن لفت الانتباه إلى حالة الاستبصار التى يطلع علينا الوصفُ بها، فمن أين أتى هذا الاستبصار؟ الإجابة الفورية على ذلك تتمثل فى الزيادة اللامجازية للمستوى التخيلي E، فقد قلت إن جسد المحبوبة قد تم النظر إليه على أنه مشهد paysage، إذ يجرى الحديث عن أشياء مثل "ملاءة" و"حديقة" و"الوادى الصغير" و"نهر" ويمكن أن يكون أحد هذه العناصر، إشارة مبهمة ومجازية إلى عناصر أخرى فى جسد أنثوى؛ وعلى هذا فإن "الصخرة" ترتبط - لنقل هذا - بالصدر رغم أن ذلك المجاز قد يعوق كثيراً الطابع الفريد الذى تظهر فيه تلك الصخرة من خلال القصيدة؛ وهناك أيضاً "ملاءة" حيث يمكن أن تكون فى مجملها عبارة عن الجسد. إلا أن هذه "الملاءة" "لانهائية"؛ وهنا

نجد بداهة أن الصفة تتولى القضاء على البعد المجازى: ففى انطباعنا نجد الملاءة لا نهائية لكن الجسد ليس كذلك وهو الذى تشير إليه الملاءة فى افتراضنا. كما أن " نهر " ليس له ترجمة ممكنة فى عالم الواقع، وكذلك الأمر بالنسبة لـ " بلدة "، وحتى هنا نجد أن ليس هناك شىء فى قصيدة فيرّان Ferran يخرج عن الإطار العام الذى نعرفه: إنه نوع من العرض " الحر " أو " غير المتعارض " للمستوى اللواقعى E وما يترتب على ذلك من الاستبصار. غير أن الشاعر هنا لديه من الجسارة التى تجعله يصل إلى ما هو أبعد من هذا إذ يذهب إلى إطلاق اسم علم على هذه البلدة chía (فى حقيقة الأمر توجد هذه البلدة فى إقليم Bayaca فى كولومبيا). ونحن نجد أنفسنا من جديد أمام واحدة من الطرائق المعروفة لنا وهى العرض التفصيلى للمستوى اللواقعى، ولما كانت هذه التفاصيل " غير ضرورية " من المنظور التشبيهي المحض فإنها تتحول إلى أدوات للاستبصار، إذ تتولى مضاعفة البعد التشكيلى القائم على أساس التطوير " المستقل " " بلدة " إلا أن هذه الطريقة تظهر عند فيرّان بشكل غير متوقع، وأرى أنه غير مسبوق فى هذا: ذلك أنها الفردية individualizcion الكاملة للتفاصيل التى تساعد على الاستبصار من خلال اسم العلم الذى أشرنا إليه.

الإظهار فى التراكمات superpasiciones الزمنية :

يلاحظ فى الشعر المعاصر أن الإظهار لا يقتصر على التشبيه وإنما ينسحب أيضاً على كافة الأصناف البلاغية التى قد يقدم لنا " منطوقها " letra شيئاً من " اللواقعية " وهذا ما نراه فيما أطلقت عليه فى كتابي " نظرية التعبير الشعري " " التراكم الزمنى " وهو عبارة عن العمل على إحداث توافق بين زمن واقعى - الحاضر - مع زمن لواقعى (يمكن أن يكون الماضى أو المستقبل). فكما نرى، هذه الطريقة قاصرة على زماننا وتشارك مع التشبيه فى أمر مشترك وهام (هو الدمج بين مستويين أحدهما واقعى والآخر لواقعى) ومع هذا فهى تختلف عنه: فلا يتعلق الأمر بوجود طرفى التشبيه وإحداث المقارنة بينهما، بل هو عبارة عن زمانين يتراكبان دون

أن تكون بينهما مقارنة صراح. فعندما يتحدث ألكسندرى عن فيل يعيش فى الغابة قائلاً:

الفيل الذى يحمل فى أسنانه عُقْدًا ناعماً

فهو يعمل على تركيب زمن المستقبل (حيث سيتحول سن الفيل إلى عقود) فى إطار الحاضر (حيث لازال الفيل حياً)؛ إذن فإن الاستبصار الناجم فى هذا الصنف من الصور البلاغية يرجع فى الأساس إلى نفس السبب الذى كان فيه التشبيه المعاصر: إخفاء المعنى فيما يتعلق بالتلقى المرئى lucida؛ ولا شك أن هذه الطريقة تعبر عن شئ يظهر فى وعينا بشكل انفعالى. ولا بد أن يكون على هذا النحو، من حيث إنه من المنطقى أن يكون التأكيد الحرفى نوعاً من المقارنة أى أنه شئ لا يمكن لعقلنا أن يقبل به فى أول رد فعل تلقائى، وبالتالي فليس من المفهوم - بهذه الطريقة التى أشرت إليها - التزامن (ولا حتى قابليته للمقارنة) بين لحظتين منفصلتين فى الواقع. نحن إذن أمام معنى لاعقلانى يتطلب (لكى يظهر إلى مستوى الوعى) عملاً تحليلياً ذا طبيعة خارجة عن النطاق الجمالى مثلما هو الحال بالنسبة لظاهرة الإيحاء فحتى نعرف ما عبر عنه بيثنتى ألكسندرى فى بيت الشعر المذكور يجب أن نرجع إلى حساسيتنا ونحمل ما شعرنا به عند القراءة، وبهذه الطريقة فقط، أى إنطلاقاً من الأنفعال الذى عشناه، نكتشف التراكب الزمنى وجدواه فى التنويه إلى هذا الموقف الحساس المتناقض الذى عليه هذه القوى الدفاعية لهذا الحيوان⁽¹⁾

الإظهار والتجريد estelización الإبراز فى الظاهرة الأيحائية مقارنة بإحدى الطرائق البلاغية فى الفنون الزخرفية المعاصرة.

إن ظاهرة التلقى، التى انتهينا للتو من الحديث عنها واعتبرناها مسئولة عن عملية الإظهار وعن التراكب الزمنى وعن الإيحاء وكذلك عن التطور اللامجازى الذى

يحدث بالنسبة لهذا الأخير، تتسم بأنها ذات طابع أكثر شمولية حيث نرى تأثيرها في ظل ظروف شديدة الاختلاف عما عرضنا له حتى الآن، ولنتوقف لحظة هنا.

جرت العادة في أيامنا هذه على استخدام عجلة عربية قديمة أو إظهار معصرة زيت أو دفة مركب أو ساقية أو ماكينة خياطة قديمة كعناصر ديكور في إطار ظروف معينة وفي أماكن ليس لها علاقة بتلك الأدوات على الإطلاق⁽⁵⁾ وإنطلاقاً من هذا، أى من الوضع الذى عليه بانعزالها عن الوظيفة التى لها عادة أو حرمت منها فإنها تُرى على أنها عناصر " جميلة " أو يمكن أن ترتقى إلى هذه الدرجة وكثيراً ما يحدث هذا. لم يحدث هذا ؟ إن عجلة العربية أو الساقية - على سبيل المثال - عندما يتم فصلها عن السياق الخاص بها وتأملها في مكان مختلف، لنقل في زاوية من زوايا هذه الصالة التى أقف فيها، فإنها تصبح وقد انتزعت منها وظيفتها النفسية، وبالتالي فإن عقلى، الذى لا يمكنه أن ينظر إليها على أنها تلك الأدوات التى كانت، يجد نفسه مضطراً لفهمها بشكل مختلف: أى أنها أشكال محضة تقدم لى بهذه الطريقة كل ما يمكن أن يكون لديها من تعبير، ويمكن أن نقول الشيء معكوساً: إن الشكل الخاص بالشيء هذا فى حد ذاته والذى كان مضطراً " للاختفاء " فى إطار الوظيفة العملية لهذا الشيء، يجد نفسه الآن مضطراً " لمعاودة الظهور " فى اللحظة المحددة التى تتوقف عندها هذه الوظيفية العملية، والسبب هو أن اهتمامى الذى كان مشغولاً قبل ذلك بالبعد الأنفعالى لهذه القطعة، عليه أن يتوجه بالضرورة - بعد زوال هذه القيمة النفسية - إلى هذا الذى بقى، أنه بالتحديد هو الشيء الوحيد الذى بقى ألا وهو الشكل فى حد ذاته، حيث سيتبدى هكذا كبعد جمالى - إذا ما كان جديراً بذلك - وبالتالي يكون له معنى لآخر: أى أن الشك يتهى انطلاقاً من نفسه ليبعث إلينا بانفعالات أى بمعانى لاعتقالية. وهنا فقط يصبح الشكل ذا دلالة.

تحدثت سلفاً عن ماكينة خياطة قديمة، باعتبارها عنصراً تشكيمياً صرفاً، لكن لماذا عن ماكينة قديمة ؟ لما كانت ماكينات الخياطة عادة ما توضع فى الغرف، فإن

إخراجها من هذا الحيز المكانى هو الذى يثير الاستغراب كما أن القدم فى حد ذاتها يضع الماكينة خارج الاستخدام وبعيدة عن أية وظيفية.

أعود للقول هنا بأن عملية التلقى، التى انتهينا من تحليلها، كتفسير لعملية قلب العدّد إلى قطع فنيه، تشبه الأخرى التى ينجم عنها الاستبصار فى ظاهرة الإحياء وكذلك فى عمليات التطوير اللامجازى للصورة الشعرية؛ الأمر إذن فى كلتا الحالتين (حالة الاستبصار وحالة البعد الجمالى) هو كما قلت سابقاً بأن الشكل يختفى وراء الوظيفة وبالتالى لا يمكن لنا أن نرى الشكل إلا إذا أزيلت الوظيفية، أى هذه الوظيفية النفعية التى عليها العدّة المذكورة، وبالنسبة للحالة الأخرى نجد أن الأمر يتمثل فى زوال البعد المنطقى للكلمات، وهناك قائم مشترك بين كلتا الحالتين، غير التأثير العام (" رؤية الشكل ") يتدعم فى كل واحد منهما، من خلال سماته النوعية، فى صورتين مختلفتين من الاستبصار. ففي حالة عجلة العربية نجد أن " رؤية الشكل " تعنى أن هذه الأداة تظهر فى كامل بهائها (الذى هو ملكها) ومن هنا تبدو العجلة (إذا ما كانت تستحق) كقطعة فنية. أما رؤية الشكل بالنسبة للظاهرة الإيحائية فهو يتبدى أو أننا نتلقى حرفيته اللاعقلانية بتصديق سابق على الوعى (Preconsciente أو بمعنى آخر نتلقاه بتصديق انفعالى فى الوعى).

الإظهار فى عمليات إنتقال الصفات

لا تقتصر عملية الإظهار فى الزمن المعاصر على الظاهرة الإيحائية أو على التراكب الزمنى، إذ يظهر ذلك أيضاً من خلال بعض الصور البلاغية التى تتسم باللاواقعية فى حرفيتها، ولنأخذ مثلاً على ذلك: وهو عمليات إنتقال الصفات. قال أحد الشعراء

السحالى بين الأحجار السريعة.

إن سرعة الحركة التى عليها السحالى تنسب إلى الأحجار الساكنة التى تختبئ فيها هذه المخلوقات، وأقل شئ نتأكد منه هو تبدى العبارة القائلة " أحجار سريعة " حيث تلفت إنتباهنا وتشعرنا بالمفاجأة، فنحن نعرف من خلال السياق - الذى لم نورده هنا - أن هذه الأحجار لا تتحرك؛ وعندما نقول " يد من ثلج " أو " شعر من ذهب " فإننا " لا نرى " - كما قلنا - الثلج أو الذهب بل رأينا يداً شديدة البياض ورأينا شعراً شديد الشقرة، والسبب هو أنه لما كانت هذه العبارات تضم فى طياتها معانى منطقية يسهل التعرف عليه بسرعة فإن عقلنا يتوجه نحوها بشغف وبالتالى لا نرى الشكل الذى عليه التشبيهات حيث تصبح حرفيتها وقد عُمت علينا مع يصحب ذلك من إثارة إعجاب القارئ بشكل ضئيل. لكن يحدث عكس هذا الموقف بالنسبة للنص الذى أوردته هنا، فلما كانت عبارة " أحجار سريعة " غير منطقية فى حد ذاتها فإنها لا تسمح لنا بالوصول مباشرة إلى منطق فورى (فرغم وجود معنى منطقى إلا أنه هنا من خلال وسيط). هنا نجد انتباهنا يصاب بالتوقف فى اللحظة الأولى (التى هى اللحظة الحاسمة) ويجد نفسه مجبراً على البقاء عند الصقة " سريعة " بارتباطها باسم " حجارة " بوقت كاف يسمح بظهور هذا الارتباط بين الاسم والصفة، وهنا نجد أن الظاهرة النفسية التى تقوم بأداء مهمتها فى عملية الاستبصار هذه تشبه تلك الظاهرة التى تحدث تأثيرها فى الظواهر الإيحائية أو التراكم الزمنى أو فى التطور المستقل للمستوى اللواقعى فى كلا الأمرين (ولو أن ذلك بشكل أكثر تعقيداً) وهذه كلها حالات نجد فيها أن منشأ الاستبصار ليس فى الأصطدام كما هو الحال فى هذا المثال، وإنما فى التوقف الكامل لرحلة الانتباه وإدراك المعنى المنطقى. من المعروف أن " إنتقال الصفات " له معنى منطقى يمكن أن نصل إليه من خلال الأنتقال فلاشك أن عبارة " حجارة سريعة " تنوه، منطقياً وتحدثنا فى نهاية المطاف عن سرعة السحالى غير أن ذلك يحدث فى " نهاية المطاف " وليس فى البداية. وهنا نجد أن الطابع غير المباشر والثانوى والتنويهى الذى عليه المعنى المنطقى " السحالى السريعة " يفرض علينا قبل أن نصل إليه للعبارة " أحجار سريعة " وهو معنى أصابنا بخيبة الأمل بعدم منطقيته، وهنا نعود على الفور نحو الشكل، " حجارة سريعة " الذى

يصدر منه المعنى غير المنطقي، فنرى حينئذ مادية ذلك الشكل وبعد تبديدها ننتقل إلى المغامرة الجديدة في محالولة للعثور على معنى يناسب " حجارة سريعة "، وهذا هو الطريق الذي يجعلنا نصل إلى المعنى القائل " السحالي سريعة " والذي سبق أن أشرت إليه، لا يمكن له أن يحول دون ظهور عبارة " حجارة سريعة " - نظراً لطبيعته المتأخرة والثانوية - وهو ظهور مرتبط به سابقاً وبالتالي ينسب إلى ماض لا ينمحي.

وأساس هذه العملية المعقدة هو أن الصفات تشير إلى الأسماء التي تنعتها وتتلقى منها ما هو جوهري بالنسبة لمعناها. فصفة " أبيض " ليست شيئاً كما لاتدل على شيء إذا ما نطقناها هكذا بشكل منفرد أى بدون اسم يمكن أن يوصف لها. وإذا ما اعتقدنا أن " أبيض " تعنى شيئاً فلا بد أننا نراها على أنها اسم (ما هو أبيض، أو البياض). غير أنه عندما نلحقها باسم نجد أنها تكتسب معنى عندما نلحقها " بالسحالي " فى عبارة " سحالي سريعة ". واختصاراً يمكننا القول بأن معنى الصفات يصبح واقعاً، أى يتحقق، من خلال ارتباطه بالأسماء المتعلقة بها، وهنا أى فى هذا السياق علينا أن نبحث فى هذا المعنى. ولما كنا معتادين على هذه العملية فإننا نتولى مبدئياً تنفيذها حتى فى تلك الحالات التى تصبح فيها هذه العادة مفتقرة إلى معنى؛ ويحدث هذا فى المثال الذى سقناه " أحجار سريعة " فعندما نقول " أحجار سريعة " نجد القارئ يبحث عن معنى "سريعة" فى ارتباط هذه الصفة بالحجارة، لكنه لا يجد هذا المعنى هنا، ذلك أن صفة سريعة لا تقول فى واقع الأمر شيئاً بالنسبة للاسم " حجارة " (التى لاحتراك فيها) والذى إليه تنسب. وهنا يحدث فى هذه اللحظة ما أشرنا إليه منذ لحظات: فبعد الإحباط الذى أصبنا به من الناحية الدلالية نعود إلى الدال الذى يتبدى أمامنا حيث إنه خواء من أى معنى فى بداية الأمر، ثم نتحرك مرة أخرى شغوفين بالعثور على معنى يمكن لنا أن نتكئ عليه، والأمر هو أن الذكاء الإنسانى لا يسكن إلا بعد التوصل إلى معنى منطقي، فطالما أننا لم نعثر عليه فإننا لا نهدأ حتى نتمكن منه، وهذا هو ما يحدث هنا.

وربما قال لى البعض بأن عبارة " يد من ثلج " وعبارة " شعر من حرير " تضم نفس المراحل التى انتهينا للتو من الحديث عنها ومع هذا لا نعثر للاستبصار على أثر. فعندما نقول " يد من ثلج " يبدو من الممكن على المراحل الأربع التى تعرفنا عليها بالنسبة لعبارة " حجارة سريعة " أولاً: قراءة العبارة " يد من ثلج " والبحث عن المعنى الحرفى، ثانياً: يتولى العقل والخبرة بواقع يد وبواقع ثلج عملية رفض ذلك المعنى الحرفى على أساس أنه غير قابل للتفكير. ثالثاً: العودة إلى الدال " يد من ثلج "، رابعاً: الخروج من جديد للبحث عن معنى مغاير للمعنى الحرفى الذى رفضناه، والعثور بالتالى على معنى آخر الذى هو المعنى " الفردى " الخاص بهذا التشبيه: درجة معينة من البياض.

كان من المفروض أن ينشأ الاستبصار فى المرحلة الثالثة، فلماذا لم يحدث ذلك فى هذا المثال وحدث فى عبارة " حجارة سريعة " ؟ السبب جد واضح فى نظرى، وهو أن تحليلنا للمراحل الأربع يتسم بالزيف فيما يتعلق بعبارة " يد من ثلج " فى نقطة واحدة، فلما كان للبياض معنى إضافى *connotación* لثلج (أى أننا أمام صفة عقلانية للثلج) ^(٦) فإن عقلنا يتلقى هذا المفهوم الذى يعبر عن درجة معينة فى البياض دون أن يبذل أى جهد، دون أن تكون هناك فى واقع الأمر مرحلة ثالثة حقيقية مختلفة عن المرحلة الرابعة. فانطلاقاً من " ثلج " (المرحلة الثالثة) لا يتم الانتقال إلى كيان آخر مختلف يمكن اعتباره على أنه المرحلة الرابعة، بل ما يحدث هو أن "البياض" ينتسب إلى الكيان الذى نطلق عليه " ثلج " ونتلقى ذلك فى أن معاً مع ذلك الكائن ذلك أنه يضمه. إذن فإن ما يحدث هو إنه انطلاقاً من المرحلة الثانية، أى انطلاقاً من المعنى الحرفى المستحيل، نتوجه إلى المرحلة الثالثة: أى اللقاء مع لفظة " ثلج " من حيث هى حاملة للمعنى الذى يعبر عن درجة معينة " بياض ذو نضاعة خاصة ". وهنا لا يمكن أن يحدث الاستبصار للفظه " ثلج " بمعنى كونه ظاهرة من الظواهر المناخية. أما بالنسبة لعبارة " حجارة سريعة " فإن الاستبصار ينشأ ذلك أن عبارة " السحالى سريعة " ليست معنى إضافياً لعبارة " أحجار سريعة : وبالتأليف الأمر ليس " مفهوماً "

تضمنه هذه العبارة الأخيرة، فعلينا أن نخرج منه ونتوجه نحو مكان آخر بعيد وشديد الاختلاف، وهذا يتطلب مرحلة أخرى هي المرحلة الرابعة التي تختلف تماماً عن المرحلة الثالثة التي ينشأ فيها الاستبصار قهراً.

الإظهار فى انتقال الصفات ومقارنته بواحدة من الطرائق البلاغية الخاصة بفنون الزخرفة المعاصرة.

قمنا فى الفقرات السابقة بمقارنة الاستبصار الذى ينشأ فى التراكب الزمنى وفى الصور الشعرية الإيحائية وفى التطوير التخيلى اللامجازى (من منظور ظاهرة التلقى التى يتألف منها الاستبصار) بالبعد الجمالى *estetización* الذى عليه العدد عندما نزيل عنها البعد النفعى: فما الذى يمكن مقارنته، من هذا المنظور، بعمليات انتقال الصفات ؟

أعتقد أنه يوجد فى هذا المقام طريق مواز ومماثل للغاية للسابق فى إطار الفنون الزخرفية السائدة خلال السنوات الأخيرة، إننى أتحدث عن هذه الموضة التى فرضت نفسها، ليس منذ زمن طويل، ولم تزل بعد، وهى الخاصة باستخدام أشياء وغايات مختلفة عن الغايات، الأساسية، فعلى سبيل المثال هناك أوان فخارية تستخدم كقاعدة لأباجورة، وهناك زجاجات كبيرة أو أوان ضخمة توضع على بئر السلام الحزونى لإضاءة المكان ... إلخ، وهذه الحالة مماثلة لتلك الأخرى المتعلقة بعجلة العربة أو الساقية، ذلك أننا أمام شئ هو تلك الزجاجاة ... إلخ التى تفقد وظيفتها المعتادة. غير أن الفرق بين الحالتين اللتين ذكرناهما وهذه الحالة الجديدة هو أنه رغم أن هذه الزجاجاة قد لا تقوم بدورها كوعاء للسوائل إلا أنها نافعة لغرض آخر: هذه الإضاءة، وهنا نجد أن المسافة الفاصلة بين الأمرين تبدو وكأنها لا قيمة لها، فرغم وجود غاية عملية (إضاءة السلام) مقصود من وراء هذا الشئ - الزجاجاة - إلا أن شكله السابق لا يختفى (أى عندما كانت تستخدم كوعاء لحفظ السائل والسبب فى

الحيلولة دون ذلك هو حالة " الاستغراب " التى تطرأ بين شكل الشئ وبين الغاية الجديدة منه. فشكل الزجاجة لا يمكن أن يختفى فى " غاية الإضاءة " ذلك أن هذا الشكل يحملنا فى البداية نحو غاية أخرى مختلفة يفتقر إليها فى هذه اللحظة المفاجئة ألا وهى كونه وعاء للسوائل؛ إننا ننتظر هذا الصنف من النفعية، لكن لما خاب توقعنا فى هذا المقام فإننا نجد أنفسنا وقد عدنا إلى الشئ فى حد ذاته وهو الشئ الذى خدعنا، وهنا نصطدم بتجسيده. وبمقولة أخرى : إننا نجد أنفسنا مجبرين فى هذه الحالة على النظر إلى الخادع الذى يضم الشكل الذى أصابنا بالحيرة، فكما قلت مراراً وتكراراً إنه إذا ما استغنينا عن الغاية من الأشياء فلن يتبقى فيها إلا الشكل الذى يتقدم حاملاً معنى بعيداً عن أية غايات نفعية، وبذلك يصبح التأمل جماليات بالضرورة ثم بعده تمثل أماننا الوظيفية الجديدة التى لم تحل فى هذا الوضع الجديد أيضاً دون حدوث الانطباع الفنى ذلك أن هذا الانطباع الخاص بها سابق زمنياً.

يلاحظ هنا أن هناك شبه كبير بين هذه الظاهرة الأخيرة وبين تلك التى عالجناها فى دائرة انتقال الصفات. ففى كلتا الحالتين نجد أن " الوظيفية " التى عادة ما ترتبط " بالشكل " قد زالت ظاهرياً (فى باب انتقال الصفات) أو بالكامل (فى حالة الزجاجة)، إذن تم انتزاع الوظيفية التى عليها الزجاجة وهى حفظ السوائل، وبالنسبة للمثال المتعلق بالسحالى فإن لفظة " سريعة " قد زال عنها معناها الواقعى " السحالى سريعة " وبالتالي فإن الشكل - شكل الزجاجة أو الشكل الحرفى " سريعة من حيث ارتباطه بشكل لاواقعى بالحجارة (الساكنه) - أصبح مرئياً فى حد ذاته، وبعد الاستبصار يتوجه عقلنا وإدراكنا إلى الوظيفة الحقيقية التى هى " الإضاءة " فى إحدى الحالتين، والتنويه بسرعة السحالى فى الحالة الأخرى. وهنا فإن الفرق الوحيد (الذى هو غير جوهرى بالمرة، من المنظور الذى وضعنا أنفسنا فيه، بين حال الزجاجة وحالة الحجارة السريعة) هو أن الأمر بالنسبة لهذه الحالة الثانية يتمثل فى أن الإدراك الثانى يتوجه (بعد الاستبصار الذى قمنا به) نحو الوظيفة المرتبطة بالشكل

أو بمقولة أخرى يتوجه نحو المعنى الواقعى الذى ننتظره من أى صفة من الصفات (السحالى السريعة فى هذه الحالة)؛ بينما يحدث العكس بالنسبة لمثال الزجاجة، ذلك أن الإدراك الثانى يتوجه نحو الغاية الخاصة بالإضاءة وليس نحو الغاية الخاصة بكونها - أى الزجاجة - وعاءً لحفظ السوائل. غير أن المهم لا يكمن فى هذا الفرق، بل يتعلق بالتوافق الرئيسى الذى يحدث فى نقطتين هما: أولاً: الفشل فى إدراك الوظيفة الخاصة بالشكل والمقدمة لنا، ثانياً: التوجه نحو الوصول إلى وظيفة جديدة - يتم الوصول إليها هذه المرة - لكنها غير قادرة على تصحيح الاستبصار السابق، إن هذا الأخير إلى الماضى الذى لا يقبل أى تعديل على هذا الأساس.

العناصر النفسية التى تهىء الفرصة للإظهار المستقل ذاتياً:

لقد رأينا أن هناك بُعداً نفسياً واحداً وأشياء مختلفة فيما بينها مثل التراكب الزمنى والصور الإيحائية والإيحاء والرمز أو التطورات الخيالية غير المجازية، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى نجد انتزاع نفعية الأدوات لأغراض زخرفية، أو أن هناك تنويعات مثيرة تصدر عن اختلاف الأشياء التى يطلق عليها هذا البعد (من ناحية) وهى انتقال الصفات، وكذلك (من ناحية أخرى) استخدام بعض الأدوات فى وظائف ليست فى الأساس. فواء كل هذه الظواهر جميعها هناك بعد نفسى مستكن، غير أنه لما كان هذا البعد يتكون من عدة مراحل يمكن أن تتخذ بدورها قولية أكثر تعقيداً بالنسبة لحالات انتقال الصفات ومقابلاتها فى إطار الفنون الزخرفية، فإننى أعتقد أن من المناسب تفكيك هذه المراحل إلى العناصر المكونة لها وذلك حتى نتمكن من إجراء دراسة أعمق لتلك الطروحات النفسية النهائية فى كافة مكونات التركيبية، وهذه العناصر على النحو التالى:

١ - عندما يتلقى بصرنا شكلاً ما (سواء كان لغوياً مكوناً من كلمة أو عبارة، أو كان من مادة هى أداة) فإنه يسارع فى البحث عن الوظيفة المعتادة لهذا الشكل.

وما هو بدهى هنا هو أن ما يتحرك هو ما أطلقت عليه " قانون القصور الذاتى " Inercia وهو القانون الذى يحكم نشاطنا العقلى فى حالات كثيرة سواء كانت فنية أو غير فنية. وبفضل هذا القانون نجد أن روحنا تقر بشكل لا تأملى وسابق على الوعى Preconsciente بأن ما كان واقعاً فى حالات سابقة لابد أن يواصل على هذا الطريق دوماً. إنه التوجه نحو التعميم الذى يجب أن يكون، وهو أحد سمات الإنسان البدائى كما أن له تأثير بأشكال شديدة الاختلاف فيما بينها على ما نتحدث عنه فى هذا المقام، أضف إلى ذلك أن هذا التوجه كثيراً ما يظهر بأشكال مختلفة فى الثقافة (ثقافة العصور الوسطى على سبيل المثال) ذلك أنه أحد سمات ما قبل الوعى حيث تستند أحياناً عليه تجلياته خلال العصور البدائية والعصور الوسطى. ولنلاحظ أنه عبارة عن فكر خاطئ يفترض الفنان من خلاله أننا معشر القراء على مستوى غير واع، ورغم أن ذلك قد يكون عبارة عن خطأ، فهو خطأ صالح، وخطأ من المشروع إتخاذه كقاعدة للعمليات الجمالية نظراً لشموليته وهذا هو الشيء الوحيد الذى يطلبه الفن نظراً لأنه ظاهرة نفسية.

٢ - لقد أكدنا فى هذه الصفحات أن " الشكل " يختفى فى " الوظيفة " المتعلقة به. فالإلم يرجع هذا ؟ إن ذلك راجع إلى أن ما يهمنى فى الأشياء هو المعانى التى تضمها، فهى - أى الأشياء - تتبدى أمام نواظرنا وقد تم تفسيرها وإضفاء الروحية عليها^(٧) أو أننا نحاول أن تبدو هكذا، ذلك أن ماديتها المحضة تفرعننا ذلك أن هذه المادية لابد أنها غير مفهومة وبالتالي خطيرة فى جانب من جوانبها على حياتنا.

ورغم أن الافتراض الأول للوضعية التى نقوم بتحليلها يمكن أن يكون قدرتنا العقلية فإن الافتراض الأخير هو أمر أكثر بدائية وعمومية إذ يمكن أن يكون غريزة الحفاظ على الذات الحاضرة دوماً فى كافة الكائنات الحية، كما أنها تقوم بدورها فى الفن كما هو ملاحظ حتى ولو كانت تبدو واهية فى الظهور مثمناً هو الحال هنا. فإذا ما كان المعنى هو المهم لكل ما هو موجود فإن عقلنا سيتوجه فى الأساس تجاه هذا المعنى وليس نحو الشكل الذى هو عبارة عن وسيلة محضة أو شيء غير مهم فى حد ذاته.

٣ - وعندما نفشل فى مهمتنا فى البحث عن المعنى " نعود " من جديد وفى كل الحالات نحو الشكل لنفس السبب البدهى وهو أنه الشيء الوحيد الذى بقى أمامنا .
 ونذكر فى الوقت نفسه ما يحدث آنذاك: وهو أن الشكل الذى إليه نعود نراه لأول مرة فى حد ذاته هو؛ وأريد بهذا القول إنه عندما لا توجد هناك غاية، من وراء الشكل مختلفة، فإن الشكل يُسَلِّم نفسه إلينا لا على أنه وسيلة بل على أنه غاية وكأنه معنى: الشكل (الذى كانت وظيفته فقط هى الأساس) فهو يعنى شيئاً بذاته كشكل، وعلى ذلك فهذا الشكل يبدو " جميل " إذا لم يكن على هذه الصفة قبل ذلك (عجلة العربى ... إلخ)، أما إذا ما كان جميلاً فإنه يتبدى بشكل أكثر وضوحاً (الصورة الإيحائية ... إلخ)، ها نحن نرى العلاقة بين ما أطلقنا عليه " الجمالية estetización وبين ما أطلقنا عليه الاستبصار أو الأظهار " Visualización إنها حقيقة الأمر شيء واحد أو ظاهرة واحدة، وعندما نبرهن على ذلك - من منظور آخر - الأهمية الكبرى التى عليها هذه الظاهرة المعاصرة المسماة بالتبدى. وإذا ما كان الظهور Visualizar يماثل الجمالية estetizar مثل إضفاء الشعرية " Poetizar فإن وظيفة الظهور واضحة وهى دعم وتقوية ما هو شعرى، والارتقاء بما هو شعرى إلى مزيد من التكثيف. وإذا ما كان لنا أن نستخدم مصطلحاتنا فى هذا المقام لقلنا إن وظيفة التبدى أو الاستبصار هى المساعدة على أن تقوم الصورة الشعرية التى تظهر Visiu-alizada بأداء مهمتها " الفردية individualizador بالكامل نحو المعنى الذى يرتبط بها . وقد أشرنا سلفاً إلى التبدى يقوم بخدمة الصورة الشعرية ويساعدها فى أداء مهمتها .

٤ - يحدث أحياناً (الزجاجة التى تستخدم فى الإضاءة، انتقال انصفات) إنه بعد تأمل الشكل كغاية وحدثت الجمالية أو التبدى الناجم عن الموقف، ندرك أن هذا الشكل له معنى ويلفت انتباهنا رغم أنه ليس ذلك الذى كنا نفترضه فى البداية، بفعل قانون القصور الذاتى. إنه التوجه الأنانى، الذى تحدث عنه، المتمثل فى فهم الأشكال على أنها حاملة معان، وبالتالى تلفت انتباهنا لهذا المعنى الذى يظهر الآن أمام نواظرننا، لكنه فى اللحظة الحاضرة لا يمكن أن يقضى على المؤثر الجمالى الذى عشناه والسبب هو أننا عشناه.

قانون الشكل والوظيفة

يُستفاد من هذا التحليل الذى قدمناه أن " الجمالية " التى عليها الأشكال التى نزيح عنها أية غاية عملية أو نزيح عنها الغاية العملية الخاصة بها، وكذلك الحال فى تبدى و بروز التعبيرات الحرفية اللواقعية أو بمعنى آخر تلك التى تفتقر بالكامل إلى معنى منطقى (رغم أن لها معنى لاعقلانى). أو تفتقر لمعنى منطقى معتاد (وهذا ما يحدث فى عمليات انتقال الصفات)، نقول بأن ذلك الظهور وتلك الجمالية يصبحان ممكنين ذلك أنهما يستندان على منظومة نفسية ذات طبيعة بشرية عامة. أضف إلى ما سبق: ما هو الضرورى حتى يمكن أن نعرّ على هذه العمومية ؟ إن الحالة النفسية يمكن أن يتم تفعيلها بشكل نتصوره سلفاً (فليست هناك استثناءات) عندما تعمل بشكل ألى - أى حسب الخطوات التى يمكن أن تكون أليه. ولنوضح الأمر بشكل أفضل: إننى أطلق صفة الآلية على تلك الخطوات التى لا يمكن للحرية أن تتدخل فى أنشطتها: فعلى أساس توفر عناصر وظروف معينة سوف نجد نتائج متوقعة وحتمية، كما أنها خاطئة من المنظور الموضوعى طبقاً لما أكدته سلفاً. غير أن الخطأ ليست له أهمية تذكر، والأمر هو أن الخطأ الذى أتحدث عنه يكمن على المستوى اللواعى حيث لا يمكن لعدم التوافق *disentimiento* التدخل، أضف إلى ما سبق أننا معشر البشر نقع جميعاً فى هذا الخطأ وبالتالي فهو قابل للاستخدام فنياً حيث لم يحلّ دون الموضوعية الفنية الخاصة ومن الطبيعى أن الأخطاء تفتقر لمقابلاتها فى الواقع الموضوعى لكن الذى يتسم بالموضوعية فى هذا العالم الواقعى هو الانفعال الفنى الذى يتولد عن الخطأ على أساس شموليته.

قمنا بوصف هذه الخطوات النفسية ذلك تمثل جزءاً من طرائق الظهور التى كانت تعيننا وظيفيتها ؛ وإذا ما كان هناك وصف لتلك الخطوات وقد أغفل البعد الروحى الكامن فيها فإن الأمر سيبدو وكأننا أمام وصف نبات أو أشجار لا يعيننا منها إلا الجزء الظاهر وننسى الجذور المخفية تحت الأرض، فالشجرة هى الجذع والأغصان بما تحويه من أوراق وثمار، لكنها هى أيضاً بجذورها رغم إنها (أى هذه

الأخيرة) غير مرئية، ومن هنا فإن دراستنا لخطوات التبدى أو الإبراز تتطلب منا الوصول إلى أعماق الجذور القائمة عليها، ولما كانت آلية أى خطوات لا مناص فإنها تعد قانوناً لنطلق عليها مسمى: سوف نطلق عليها " قانون الشكل والوظيفة " وعلى هذا فإن تفسيره يمكن أن يكون على النحو التالى " إن كل شكل يتوافق من حيث المبدأ مع الوظيفة المتعلقة به بحيث يذوب فيها، ويطالبنا من أجل معاودته الظهور، بإبعاده بشكل أو بآخر عن ذلك العنصر الذى يحول دون الظهور بغض النظر عن طبيعته. وما قلت يعنى هذا: إننا أمام قانون يحكم إمكانية الفن، أى يحكم كل لحظة فنية.

وهنا أؤكد أنه لما كان هذا الحقل الأخير الخاص بنشاطه واسعاً للغاية، فإنه لا يمثل الحقل بكامله وهو الذى يحدث فيه القانون عمله، ذلك أن القانون أوسع وأشمل. وسوف أحاول من خلال كتاب آخر لى سوف يظهر عما قريب تبيان أن ذلك القانون الذى أتحدث عنه يفسر فى إيجابيته التسامح الذى عليه كل جيل مع أخطائه أو آثامه (الفنية والفلسفية ... إلخ)، كما أنه يفسر فى بعده السلبي الصرامة التى عليها الجيل التابع فيما يتعلق بتلك الأخطاء التى إرتكبها الآباء. وبالنسبة للحالة الأولى نجد أن " الشكل "، الذى انتهينا للتو من إطلاق مسمى " خطأ " عليه " يختفى " فى " وظيفته " أى يختفى فى معناه الشامل . Cosmovisionario وبالنسبة للحالة الثانية المتعلقة بالجيل اللاحق مباشرة على الأول نجد أن ذلك الخطأ المشار إليه ليس له معنى أو أنه بمجرد إزالة الوظيفة نعثر على الشكل أى أننا نرى الخطأ كخطأ دون مداراة، ومن هنا نجد سرّ الرفض الذى يتخذه الآباء عندما يتأملون الآثام الفنية والفلسفية ... إلخ التى ارتكبها الآباء، ثم قيامهم بالبحث عن الفضيلة المناقضة التى يحاولون التوقف عندها.

والغاية من وراء هذه العبارات المختصرة، التى سأوليتها الشرح الوافى فى كتابى القادم الذى سبق أن أشرت إليه، إبراز أن وظيفية القانون الذى نتحدث عنه عنصر حاسم فى التطور الثقافى وليس فى العقل الفنى فقط، غير أنه كذلك يمثل بعداً فنياً

بالنسبة للعصور التاريخية، وليكن معلوماً لدى القارئ أن هناك فرق بين الفن (أى
الإمكانية التى عليها كل واحدة من الأعمال الفنية) وبين تطور الفن بخاصة والتطور
الثقافى وأسبابه الحميمة بعامه. يتضح لنا أن القانون الذى نتحدث عنه له فعاليته
وتأثيره فى كلتا الحالتين المذكورتين (وليس قاصراً عليهما فقط بالطبع)، والخلاصة
هى أن المجال الفنى الذى يحكمه القانون المذكور إنما هو على ضخامته ليس
إلا حالة خاصة فى الإمبراطورية المترامية الأطراف التى يحكم مسارها.

قانون الشكل والوظيفة يسيطر على كل شئ فى الفن وكأنه حالة خاصة من حالات تطبيقه.

لنعمل الآن على النظر فقط إلى هذه الحالة التى تتسم أيضاً بالأهمية والشمولية،
فنجد أن الفن هو عملية تأمل غير نفعية للشكل حتى يتمكن هذا الأخير من العثور على
معنى خاص به، وحتى يتحقق ذلك علينا أن نزيل عن الشكل - بطريقة أو بأخرى -
ذلك البعد العملى اللصيق به، فعلى أساس الآلية التى لا مناص منها (علينا ألا ننسى
هذا) والتى اكتشفناها يمكن للشكل أن يصبح له معنى من الناحية الجمالية، غير أن
هذا يتطلب موقفاً حراً خاصاً من القارئ والمشاهد حيث عيه أن يتخلى عن عادة
اهتمامه بالغايات البراجماتية ويركز انتباهه على الشكل من حيث هو شكل، وبعد هذه
الخطوة التمثيلية فى البعد عن هذا البعد النفعى الذى يسيطر به العالم النفعى على
الإنسان، يبدأ الشكل حديثه إلينا ويهمس لنا بأسراره، ويتجلى جملة وتفصيلاً من
حيث البعد الدلالى بحيث لا نجد أى جزئية إلا وقد أفصحت لنا عن مكنونها بعد أن
كانت خرساء بفعل تركيز انتباهنا على ما هو برآجماتى. ولما كان الأمر يتعلق بالشعر
فإن البعد العملى هنا هو عالم المضامين من حيث إن المضمون هو غاية لشيء، إذن
فإن البعد العملى هو هذا المستوى الذى يظل فيه المضمون على أساس أنه حقيقى
أو زائف. نحن نعرف أن كانت كان يقول - انطلاقاً من معطيات أخرى وعلى أساس حجج

أخرى - بأن الجمال هو غاية لا غاية لها. وفى هذا المقام يمكن أن نرى فى الشعر مضامين ظاهرية وليس مضامين صحيحة، ذلك أن المضامين القائمة لا توجد فى القصيدة لهذه الغاية المهمة رغم أنها قد تتولى شيئاً يفى بمتطلبات الموضوعية. ولقد أكدت فى كتابى " نظرية التعبير الشعرى " أن القصيدة لا يمكن أن نتلقى فيها حقائق أبداً، إذ قبل ذلك - أى قبل تلقى أية حقيقية - علينا أن نسأل أنفسنا صراحة أو ضمناً. فيما إذا كان ذلك هو فى واقع الأمر حقيقة وأن نجيب بالإيجاب على السؤال. وهنا نجد أننا لا نطرح على أنفسنا أبداً هذا السؤال إزاء أية قصيدة، بل نطرح ذلك الآخر القائل: هل يمكن أن يكون هناك إنسان قادر على أن يقول ما أقرأه دون خلل، أى بشكل مقبول ؟ ولما كان التساؤل يتعلق بإمكانيات وإحتمالات فإننا عندما نرد بنعم فما نتلقاه هو الاحتمالات والإمكانات لكننا لا نتلقى حقائق أبداً رغم أن الأمر يتعلق بأشياء لو قيلت خارج إطار القصيدة لكانت لها هذه الصفة: إنها إذن حقائق لكنها لا تصل إلينا على ما هى عليه لأننا لم نتناولها فى هذا الاتجاه. فالمفاهيم هى مفاهيم فقط ذلك أنه قد تم اجتثاث جذورها العملية التى هى الحقيقة، وحينئذ أخذت تطفو وتنزلق بلا جذور وحررة طليقة فى عالم الخيال الشديد الاختلاف عن عالمها السابق.

كيف يتم التوصل لذلك ؟ أساس الأمر هو عن طريق الأجناس الأدبية، فعندما ما نعرف على سبيل المثال أننا سنقرأ قصيدة سيضعنا ذلك فى ذلك العالم ذى الحرية الرائعة، حيث نتهياً لتلقى الأشكال التى نطلق عليها " جمالاً " . ولما كان الأمر يتعلق بالشعر فإن الإيقاع يتولى عملية إستكمال الحرية الضرورية؛ ونظراً لطبيعة الإيقاع البسيطة فإنه يمارس على القارئ تأثيراً يشبه التنويه أو الإبهار الذى يقوم بشكل ما بالحيولة دون توغل البعد العقلانى فى قراءتنا، وهو البعد الخاص بالحياة العملية، ويرتبط هذا بالمبالغة فى درجة هذا التوغل وبالتالى أهميته فى القراءة. وعلى ذلك فإن الإيقاع يساعد من خلال الوسائل المناسبة على

اتخاذ هذا الموقف النفسى المتمثل فى التحرر من ربة النفعية اوما يستتبع ذلك من حرية التداعى asociativa - ولو بدرجة ما - أمام اللغة، وهذه الحرية هى لصيقة بالشعر، ومناقضة للغة العملية أى غير الشعرية فنحن إزاء هذه اللغة الأخرى لا يمكن أن نشعر بالحرية نظراً للطبيعة البراجماتية التى عليها: إننى أريد القول بأن قصيدة ما تعنى كل ما تنوه به القصيدة لقارئها لحظة القراءة، وهذا ما لا يحدث أبداً لو كان الأمر متعلقاً على سبيل المثال بقطعة من النثر العلمى. فعندما نقرأ قصيدة ما نقول "إننا نغمض عيوننا" ونترك أنفسنا بحرية فى إطار هذا المعنى المحدد لتهل علينا كل التنويهات والتداعيات، وهذه كلها تأتى إلينا بالضرورة من خلال النص، أى من خلال الشكل، الذى أخذ يعبر عن دلالة ولكن بطريقة غير معتادة، فنجد أن الإيقاع، الذى يقوم بتنويمنا مغناطيساً بمهارة شديدة، قد جذب إنتباهنا عند نقطة واحدة، وبذلك يمكن غزو باقى كياننا الذى أصيب بالدهشة بدرجة ما، وما الغازى هنا إلا تلك اللاعقلانية غير العملية للغة، ولما كان الإيقاع يتولى إرضاء هذه الحاجات العامة للكلمات الشاعر فإن وجوده يصبح شبه ضرورى فى تلك العملية الحيوية المتعلقة بانتزاعنا من ربة العملية والتى لا يمكن إدراك البعد الجمالى من خلالها.

وختاماً لهذا البند علينا أن نتساءل ما هى العلاقة التى تربط قانون الشكل هذا بباقى قوانين الشعر. ومنه قانون "التفرّد" (أو "المعنى المجرد") أو الإحلال، وقانون القبول asentamiento. والإجابة على هذا التساؤل حاسمة: ليس الأمر عبارة عن وجود قانون ثالث للجمالية بل هو ببساطة عبارة عن إجراء أو خطوة لو لم تتم لما ظهر القانون الأول ألا وهو قانون "الفردية" فلا يمكن الحديث عن هذا القانون دون أن نقوم مسبقاً بإلغاء البعد العملى، وهنا أى عندما يتم القضاء على البعد الوظيفى، نجد الشكل الشعرى وقد أصبح ذا دلالة "فردية" و "تجريدية".

الفنون الوظيفية Funcionales لا تعترض

على عدم قبول الفن للتطبيق .

يمكن الاعتراض على ما سبق عرضه بالقول بأن طائرة أو سيارة أو مقولة أثناء الحوار الأسرى يمكن أن تكون " جميلة " دون أن تُنتزع منها صفتها العملية؛ لا شك أن الأمر هذا هو على هذا النحو بدرجة ما، إلا أن علينا أن نضيف شيئاً لإيضاح رؤيتنا، وهو أنه رغم أن هذا الجمال قائم في هذه الأشياء إلا أنه نائم ومختبئ ولا يظهر فقط إلا في هذه اللحظة (التي يمكن أن نكررها عدد المرات التي نريد) التي يتولى فيها المشاهد أو المستمع تأمل الشيء، أو الاستماع للتعبير مع القيام بالإلغاء الكامل لبعده العملي. ولما كان البعد العملي هو الحجاب الذي يغطي ويحجب رؤية البعد الجمالي الذي عليه الشيء، فما علينا إلا أن نضع هذا البعد العملي بين قوسين (أى تنحيته) إذا ما أردنا أن يتبدى لنا هذا البعد الجمالي، ولما كان من الممكن القيام بهذا في لحظة تتخلل إدركنا العملي فمن السهل لا نلاحظ تلك الوصفات السريعة مع ما يصحب ذلك من عملية خداع النفس بالقول بأن من الممكن أن يكون هناك شيء ما يتسم بالجمال والتطبيق في أن معا .

ويزداد الأمر تعقيداً - رغم أنه ليس أقل بدهاة في اللحظة التي نجد فيها أنه لكي نقبل العمل الفني من الضروري وجود " هذه الصفات " وهذا " الخداع " الذي أشرت إليه سلفاً؛ وهذا هو ما يحدث في فن العمارة، فالبيت الذي لا يمكن السكن به لا يمكن قبوله وبالتالي ليس جمالياً ذلك أن القبول أصبح قانوناً جمالياً، غير أن ذلك لا يعني أن ما هو وظيفي جميل من منطلق وظيفيته، والشيء الوحيد الذي يراد قوله هو أن هناك فنوناً تتطلب هذه الومضات التي نتحدث عنها، وتتطلب هذا الخداع بالنسبة لوظيفية " الجمال " وذلك حتى يمكن قبولها. ولما كان ذلك الخداع شمولياً يمكننا أن نضعه في اعتبارنا، فالعمارة هي واحدة من هذه الوقائع المخادعة والتي تصدر ومضاتها الأمر الذي يهيء الطريق لتكون ضمن الفنون الجميلة دون أن يتم استثنائها من القانون الذي قلنا بحتميته من حيث إن منشأه نفسى: وهو القانون الذي أطلقنا عليه " قانون الشكل والوظيفة " (٨)

الهوامش

(١) إننى أشير إلى الرموز "المتجانسة" وبالنسبة للرموز "غير المتجانسة" نجد أنها متجسدة أيضاً visuales غير أن هذه السمة التى عليها ليس مردها إلى أى آلية إظهار visualizacion، وهنا وفى هذه الحالات نجد أن الرامز ما هو إلا مصطلح واقعى وله سمه الإظهار المرتبطة بالواقع .

(٢) قمت فى مقدمة لى بعنوان "مقال فى نقد الذات" بكتابتى "مختارات شعرية بالإسهاب فى هذا الموضوع الذى اختصرته هنا إلى أقصى حد وما قدمته من شروح فى تلك المقدمة تناول وجهات نظر متنوعة وبالتالى فهو مختلف عما أكدته فى متن هذا الكتاب حيث أتممت ذلك متخذاً وجهة أخرى .

(٣) خابمى فيراث بعنوان - memorial دار نشر - PROVINCIA سلسلة الشعر ١٩٧١م "EL resplandor" الجزء السابع .

(٤) ويلاحظ بصفة عامة أن التراكم الزمنى ما هو إلا تنويع من تنويعات ما أطلقنا عليه " إحياءات " غير أنه واحدة من هذه التنويعات المهمة وذات الملامح الخاصة التى يجب أن ينظر إليها بشكل منفرد وفى حد ذاتها .

(٥) كان مارسيل دو شامب أول من استخدم تلك التقنية ، وفى عام ١٩١٣ نجده يعرض عجلة دراجة دون أى تعديل ، وفى عام ١٩١٥ نجده يعرض حامل زجاجات ، وفى ١٩١٧ قاعدة المرحاض وقد وصل إلى درجة متقدمة فى مثل هذه التقنية خلال السنوات الأخيرة وأخذت منحني نفعياً فى الفنون الزخرفية بعد ذلك .

(٦) انظر الفصل التاسع المتعلق بالمعنى المضاف .

(٧) انظر : خوسيه أورتيجا إي جاسيت "دروس فى الميتافيزيقا " مدريد - دار نشر أليانثا ١٩٦٦ ص١٤٢-١٥٥ انظر أيضاً خوليان مارياس "مدخل إلى الفلسفة " مدريد - دار النشر مجلة الغرب - ١٩٥٦ م ص٣٣٢-٣٤٢

(٨) لا أريد أن أطيل على القارئ فى المتن ومن هنا أُلجأ إلى هذا الهامش لمزيد من الإيضاح لمن يهمه الأمر مشيراً إلى أن هناك أشكالاً أخرى من أشكال الإظهار المستقل والأمر هو أن تحليل الإظهار من خلال انتقال الصفات أو السمات يمكن أن يساعدنا على فهم الأسباب المتعلقة بأنماط أخرى من أنماط الإظهار الشديدة الارتباط عفويًا بالظاهرة الأم ، ولنبداً بذلك النمط الذى نجده خلال الفترة المعاصرة وأطلقنا عليه فى هذا الكتاب " الصفات التحليلية النازلة " وعلينا أن نتذكر هنا أنها ظاهرة تتولى " تكلمة " تلك الأخرى التى أطلقت عليها " التطوير غير المجازى للطرف المتخيل " E من حيث أختلافها معها ، فالعناصر التى تم تطويرها فى المستوى E بشكل مستقل عن A يمكن أن تنتقل بالفعل إلى A ومن هنا فان هذا الأخير سوف

يتلقى بشكل مفاجئ سمات ليست مناسبة له من المنظور الواقعي ، وبذلك فإن المستوى A قد اتحد مسبقاً من خلال المعادلة ، والأبيات التالية هي من بين الأمثلة التي استقيناها من شعر خوان رامون خيمينث :

الأوراق الحفافة تنساقط الواحدة تلو الأخرى

من قلبي الذابل والمتألم والأصفر

إذ نلاحظ أن الشاعر قام بمقارنة قلبه A بشجرة في فصل الخريف E ويلاحظ أن هذا المشبه به E تم تحليله بشكل غير مجازي ، إلى العناصر التالية $E_1, E_2, E_3, \dots, E_N$ حيث قام الشاعر بعد ذلك وبشكل طريف بإصاقها بـ A (القلب) وهنا يظهر القلب وكأنه هو الذي تنساقط منه الأوراق (e_1) وأنه قلب ذابل (e_2) وأنه أصفر (e_3) كما نرى أيضاً أن ذلك القلب قد أظهر من خلال هذه الصفات ، وهنا يرى القارئ وبقوة ذلك البعد اللواقعي الآخذ في التشكل وهو اصفرار القلب إلخ ، لماذا ؟

قلت في بداية هذا الموضوع أن تعمقنا السابق في المراحل النفسية التي تسهم في إظهار عمليات انتقال الصفات يجعل من السهل علينا فهم ما يحدث هنا في إطار ذلك المعنى ، فعندما نسمع عبارة " قلب أصفر ... إلخ " نتولى البحث عن المعنى المنطقي الذي يمكن أن يرتبط بالعبارة مباشرة ، ولما لم نجده لعدم توفره نعود من جديد إلى الدال " قلب أصفر " الذي تم إظهاره بسبب الفراغ الدلالي الذي نعرفه ، وما يحدث بعد عملية الاظهار هذه يشبه ما يحدث في عملية انتقال الصفات غير أنه لا يماثله ، ففي عملية انتقال الصفات نجد (بعد عملية الإظهار) المعنى المنطقي المتعلق بذلك البعد اللواقعي الذي كان نقطة انطلاقته (وعلى ذلك فإن ما يتعلق بالبعد اللواقعي لعبارة " شقشقة صفراء لعصفور الكناري " يرتبط بالمعنى المنطقي الخاص بعبارة " ريش أصفر " أي ريش العصفور الذي نتحدث عنه ، غير أن هذا الارتباط يتم بشكل تنويهي ، غير أننا في هذه الحالة لا نعثر على المعنى المنطقي بل نعثر على مجرد تبرير للمقولة يساعدنا على القبول : أي أننا ندرك أن الاصفرار الذي عليه القلب ليس من الأمور المتعلقة بالذبلان بل هو أمر يتسم بالمشروعية في المستوى ③ الشجر في الخريف " من حيث إن كلا من القلب والشجرة خلال الخريف هما أمران واقعيان ومتماثلان من الناحية التشبيهية

يتكرر ما شهدناه في الصور الشعرية المعاصرة ولكن من خلال تنويعات أخرى مثل التراكم الزمني التي يمكن أن نراها أيضاً (في المستوى اللواقعي - e الزمنى المستقبل أو الماضي) في العناصر التي تختلف مع المستوى الواقعي a (الزمن الحاضر) التي تنتقل أظهارياً لهذا الأخير .

الفيولين حيث شجر الأرز ذي الرائحة يغني

مثل شعر أبدي

نرى هنا أن شيئاً يحدث عكس ما رأيناه في مثال آخر سقناه لنفس الشاعر (وهو مثال الفيل وأنيابه) أي أن الماضي (وهو الأرز عندما كان شجرة) هو الذي يلتحق بالحظة الحالية (عندما نحول الأرز إلى آلة الفيولين) ومن هنا يتم التعبير بشكل لاعقلاني عن الطبيعية العظيمة للموسيقى وطراحتها الصادرتين عن هذه الآلة الموسيقية ، غير أن الإظهار الذي عادة ما نراه مرتبطاً بالظاهرة اللاعقلانية يزداد قوة في هذا المثال حيث ينتقل إلى المستوى A (شجر الأرز الذي أصبح تلك الآلة الموسيقية) كل ما يتعلق بالمستوى E اللواقعي (الأرز من حيث هو شجرة) أي أن الأرز له رائحة طيبة وأوراقه دائمة الخضرة (شعر أبدي) (...)

الفصل التاسع عشر

الإظهار السياقى Visualización

الإظهار السياقى أمام الإظهار المستقل ذاتياً

تحدثنا فى الفصل السابق عن بعض الأنماط التى من خلالها نجد المستويات الللاواقعية وقد تمكنت من " الظهور "، ورغم اختلاف هذه الأنماط فيما بينها إلا أنها تتفق فى نقطتين مرتبطتين ببعضهما البعض أولاها: الوسط والثانية: الطريقة المتعلقة بالوصول إليها. فقد كان الوسط فى كل الحالات هو العتامة التى عليها الدال بالنسبة للمدلول، ويتم التوصل إليه هذا من خلال عدة طرائق. أما فيما يتعلق بالطريقة modo فهناك إجماع بشأنها: وهى أن الإظهار كان يتم بلوغه دوماً بشكل ألى، أى دون الحاجة إلى اللجوء إلى مساعد لفظى خارجى يساعد على دعم المصطلح الذى كان يراد إظهاره، ويسهم فى هذه العملية. ويتولى هذا الفصل دراسة الحالات المناقضة لما سبق، والتى نجد فيها العنصر اللغوى الخارجى (الذى سنطلق عليه المعدل ابتداء من هذه اللحظة) وقد تدخل فى تحديد الإظهار. وهذا النوع من " الإظهار " من منظور خارجى (بسبب وجود المعدل) هو الذى أطلقنا عليه فى بداية الفصل السابق المنظور السياقى، ورغم ذلك على أن أقول هنا إنه عندما نستخدم هذه الصفة يجب علينا أن نبسط معنى " السياق " ليشمل كل ما يحيط بالكلمة أو العبارة - عملياً - فى مرحلة الإظهار Visualización سواء كان ذلك الإطار اللغوى بالمعنى الذى قال به الشاعر، أو كان إطاراً مختلفاً لم يتول الشاعر الإفصاح عنه رغم أنه موجود ضمناً.

وتسمح الحالة التي نود تحليلها بالعديد من التنويعات المختلفة فيما بينها بشكل ملحوظ، وتستخدم هذه التنويعات (التي تتسم بأن طريقتها modo مشتركة: الإظهار غير المستقل بل هو إظهار سياقي) وسيلة medio للوصول إلى غايتها في الإظهار التي هي نفس الشيء أى التحديد الواقعي للعناصر اللواقعية، وعملية الأغتصاب التي تقوم بها العناصر اللواقعية والمتمثلة في الاستيلاء على " المكان " الذي كان يجب أن يضم العناصر الواقعية، وهذا ما يمكن تنفيذه بأشكال مختلفة، وسوف نرى فيما بعد فيما إذا كانت عملية الأغتصاب هذه تتسم بقدرتها على الإبراز وترجع في ذلك أو في كل تلك الحالات إلى أن الموقف يعنى وجود " قطيعة في نظام التمثيل " وهذا هو السبب الأخير (والذي لا يتم التعرف عليه بشكل فوري) المتعلق بالظاهرة محل الدراسة.

تجاوز عبارتين متوازيتين: واقعية وغير واقعية

أبدأ حديثي بدراسة طريقة إبراز الإيمان الانفعالي بالحرفية اللامعقولة، وبالتالي الإظهار السياقي للواقع irreal، وتتمثل في الجمع بين جملتين وكأنهما من نفس الطبيعة وهما جملة لواقعية من الناحية الحرفية، والأخرى ذات بنية نحوية مماثلة وموازية - عن عمد - للأولى، لكن حرفية هذه الأخيرة عقلانية بالكامل. وكان خوان رامون خيمينث هو أول من أدخل هذه التقنية في الإظهار إلى الشعر الأسباني، وإليك بعض الأمثلة^(١):

إنها النسمة الزرقاء والمراعي الخضراء.

[من دواوين الشعر الأولى، العزلة المسموعة - مدريد. طبعة أجيلار ١٩٦٤ -

ص ٩٢٦]

كانت أشجار الصنوبر تترنم بقصيدة رومانسية غامضة

بمصاحبة الجداجد والنحوم.

الغروب من ذهب، وقاع القلب

من ذهب، والخيال من ذهب

المياه لونها أخضر ذهبى ...،

[من دواوين الشعر الأولى: قصائد سحرية ومؤلة - الطبعة المشار إليها

ص ١٠٦٩]

[....] بيضاء، بيضاء، بيضاء، الورد العذبة

تستمر بشكل حزين، مثل اليد البيضاء،

مثل الجبهة البيضاء، للخطيبة الأولى.

.....

حب أبيض - أى حب ؟ - كنت مثل قمر

شبابى الشاحب، مليئة بالحكايات ...

[" نور " قصيدة رقم ٢٢٥ من " المختارات الشعرية الثانية "]

الندم لونه أخضر قاتم،

أخضر لون الخُضيرى.

[يرى خُضيرى: قصيدة رقم ٧٤ من المختارات الشعرية الثانية]

يبعث النهر أحياناً بنسمة مُرهقة،

ويبعث الغروب بموسيقى مستحيلة ورومانسية

[قصيدة رقم ١٧٤ من المختارات الشعرية الثانية]

من نسمة قرمزية وشمس مُخضرة

[قصيدة رقم ٢٣٩ من المختارات الشعرية الثانية]

ليمونا مُحمرًا وأخضر

كان الشفق يا أمى .

ليمونا محمرا وأخضر

كان قلبى .

[العصفور الأخضر: قصيدة ٢٣٧ من المختارات الشعرية الثابتة]

نلاحظ أن الطريقة واحدة فى كافة الأمثلة السابقة: إذ هناك ذات حرفية لا منطقية وتأتى على نفس الشاكلة النحوية لجملة أخرى مجاورة ذات حرفية منطقية، وبعد ذلك يتم وضع كل من الحرفية المنطقية والحرفية اللامنتطقية معاً أو متجاورتين. ولما كان الشاعر يقول نفس العبارتين على نفس الطريقة modo . أو معاً ، هنا يداخلنا الانطباع بأنه يقولها دون إحداث أى فرق بينهما وبالتالي نجد أنفسنا مجبرين على أن تولى كلاهما - فى المرحلة السابقة على الوعى - نفس درجة الإيمان، وهنا يترتب على الأمر إظهار كلاهما بنفس الدرجة، إذ يقال أن النسمة زرقاء مثلما إنه خضرة المراعى. فهذه الزرقة تبدو لنا آنذاك - بشكل إنفعالى - وهى شديدة الواقعية وقابلة للتصديق فى حد ذاتها مثل اللون الأخضر، ويحدث الشيء نفسه بالنسبة للمحاولات الأخرى: فعلى هذه الشاكلة نجد أشجار الصنوبر تقوم " بالرفقة " الموسيقية " للنجوم " مثلما هو الحال بالنسبة " للجداجد "؛ ويحدو بنا الأمر إلى التفكير فى أن الغروب من " ذهب " ويكون ذلك على نفس درجة الواقعية أو الإيمان السابق على الوعى الذى يقدمه لنا الشاعر فى الجملة التى يرى فيها الشاعر قاع القلب بأنه من ذهب، أو الخيال؛ وهناك الندم ذو اللون الأخضر والذى سوف يكون على نفس المعنى الذى عليه لون ريش طائر الخضيرى؛ والنهر يبعث بنسمة مثلما يبعث الغروب بموسيقى ... إلخ. إن هذا التقارب

أو التماثل الشكلي الذي عليه تلك الجمل المتجاوره فى بعض العناصر النوعيه يحملنا على أن نمنح - بشكل سابق على الوعى Preconscientemente حرفية كل واحدة منها تصديقنا، ويمكن أن نقول ذلك بشكل آخر: إن هذا يدفعنا إلى الشعور (الشعور فقط) بأن الجمل المتزاوجة بها نفس الدرجة التشكيلية سواء كانت حقيقية أو غير واقعية.^(٢)

ويمكن أن نقول نفس الشيء ولكن بطريقة أكثر دقة، فعندما نقرأ على سبيل المثال عبارة: ليمونا أخضر ومُحَمَّر / كان الغروب يا أمى " ندرك أن اللون الذى ينسب إلى الغروب واقعى، وبعد ذلك مباشرة نجد أنه عندما تطالعا القصيدة بمستوى آخر (" قلبى ") فإننا عن طريق قانون القصور الذاتى نميل ونأمل أن تكون السمة الثانية متوافقة مع الواقع. لكن ينبغى أن ندرك هنا أن ذلك أمر نتوقعه نحن على أساس ما هو منتظر، أى أننا نضعه فيما يمكن أن نطلق عليه الحضور المحتمل، وعلى ذلك فعندما نسمع العبارة القائلة " هل حضرتك متزوج أم ... ؟ " إننا هنا ننتظر النطق بلفظة " أعزب " (هل حضرتك متزوج أم أعزب ؟) ورغم أن المؤلف قد يقول لفظة أخرى هى " سعيد " بدلا من اللفظة المتوقعة (هل حضرتك متزوج أم سعيد ؟) فإن عقلنا يضيف إلى ما شرحه ذلك الفكاهى، ذلك الذى كنا نعتقد - أنه سوف يقول به، وبالتالي فإن لفظة " سعيد " وسوف تكون فى هذا الوضع الجديد ذات معنيين هما " سعيد " و " أعزب "، فما كنا: ننتظره قمنا بإضافته من عندنا مثلما افترضنا، وهذا ما سيحدث أيضاً فى عبارة " ليمون أخضر ومحمّر " فبعد أن قرأنا هذه العبارة كنا نأمل أن يحمل القلب اللونين الذين عليهما الليمون وبشكل لا يختلف عما عليه الغروب أو " بمقولة أخرى، الطريقة الواقعية وليست الرمزية المحضة. غير أنه يحدث أننا لما كنا ننتظر هذه الواقعية نقوم بوضعها فى إطار ما هو غير واقعى الذى يتم نطقه علينا (ليمونا أخضر محمر كان قلبى). ورغم أن العقل يتولى بعد ذلك الكشف عن الحقيقة، ويزيل من الوعى ذلك الذى وضعناه فيه بلا تأنى الأمر الذى يجعل هذا الإخلال يؤثر على المعنى، إلا أنه لا يؤثر على الانفعال، الذى يتسم بأنه ذو طبيعة لاعقلانية^(٣)، وهنا نجد أن المعنى الواقعى يزول طالما أن هو لواقعى يتبدى - مبدئياً -

فى الوعى، ويظل ذلك المعنى ملغياً، غير أن الانفعال ليس على نفس الوضع إذ يستمر. ولزيد من التحديد نقول: إننا نقبل بعقولنا اليقظة الواقعية التى عليها اللونين " أخضر ومُحَمَّر " من حيث أنهما لونان يطلقان على لفظة " قلب "، غير أن مشاعرنا تقوم بخطوات مناقضة ونشعر بذلك الرأى بهذه الألوان كواقع من خلال العقل على أساس قانون القصور الذاتى فعندما نضع ما هو لواقعى (ليمونا أخضر ومحمراً كان قلبى) فى المكان الذى ننتظر فيه ما هو واقعى، فإن القصور الذاتى يجعلنا نشعر إزاء تلك المقولة اللاواقعية بأنها واقعية، مهما استبعد عقلنا ما شعرنا به. ونقول ذلك بشكل مختلف: إنه فى ظل هذه الظروف نجد أن ما هو لواقعى يقوم بدوره كرمز لواقعية المنطوق^(٤).

تتولى عملية ترقب معنى واقعى التى نحن عليها إحداث تأثيرها فنياً بشكل شديد الشبه بما شهدناه فى قصيدة " أنشودة للأندلس " لما نويل ماتشادو:

قادش، وضوح ملمح. غرناطة

مياه مختبئة تبكى.

قرطبة الرومانية والعربية صامته.

ملقة مغنية.

ألمرية ذهبية.

فضيية جيان، وويلبة هى شاطيء

السفن الشراعية الثلاث.

وأشبيلية.

لنتذكر التحليل الذى قدمناه لهذه المقطوعة الشديدة الجمال، ذلك أن الشاعر عمد فى البيت الأخير إلى تفسير النظام الذى اتبعه فى الأبيات السابقة، وهنا نجد القارئ وقد تولى، دون أن يدري، الأمر إضافة المعادل الانفعالى، الخاص بكافة

صفات المنطوق. وإذا ما أطلقنا رمز A على أسماء المدن ورمز a على الصفات الملحقة بها فإن ما حدث فى البيت الأخير من تلك المقطوعة يمكن أن نرمز إليه على النحوالتالى $A - b$ (بدلاً من $A - a$) حيث إن الرمز b هنا يمكن أن يكون - كما سبق القول - مجرد غياب للرمز a ، فعندما نقول A نجد القارئ يفهم مايلى: يفهم A لأنه هو ما يقول به الشاعر وكذلك a (إطراء رفيع فى الحالة المذكورة) ذلك أن القارئ يقول بهذا بشكل انفعالى وغير تأملى مدفوعاً فى ذلك بفعل قانون القصود الذاتى، وهنا أقول إن شيئاً مناظرًا لما سبق أن عرضت تجده فى مقطوعة خوان رامون التى أوردناها - سلفاً، إذ نجد فيها أيضاً عملية كسر نظام المتبع الذى سبق عرضه يتحول الرمز أو النظام $A - a$ ، أو بدون تجريد، نجد نظام الواقع A وبذلك متبوع باللون اللواقعى b ، وهى تركيبة تبدو فيها التركيبية $A - a$ وكأنها زالت من الوجود ($A - b$ وليس $A - a$) كما يحدث أيضاً أن تأثير عملية الاستئصال هذه أو الكسر مساوية تماماً لما رأيناه فى "أنشودة الأندلس": "فإذا ما كان الانتظار غير المجدى فى هذه القصيدة والتمثل فى وجود صفة مديح لآخر أسماء المدن (أشبيلية) - يدفعنا معشر القراء إلى أن نفعل ما لم يفعله المؤلف - أى نقوم بإضفاء الإثراء والمديح على هذا الاسم، فإن ذلك يحدث أيضاً بالنسبة لمقطوعة خوان رامون عندما ننتظر بالنسبة للقلب لوئاً يمكننا أن نؤمن بحرفيته ورغم أن هذا الانتظار يؤول إلى خيبة الأمل على المستوى العقلانى، إلا أنه يجد نفسه وقد تم الوفاء به من خلال ما هو عقلانى على أساس قانون القصود الذاتى: فى المرحلة السابقة على الوعى تؤكد حرفية عبارات "ليموناً أخضر ومحمراً كان قلبى" حيث نضفى عليها التصديق الذى يرفضه لها وعينا مع ما يستتبع ذلك من نتائج انفعالية نعرفها. وعندما نشعر بحرفية اللواقع المشار إليه على أنها واقعية نجد أن اهتمامنا ينصبّ على تلك "الحرفية" ويتوقف عندها، ويهتم بها ويمنحها الإظهار *Visualidad* الذى عليه الأشياء الواقعية دائماً عندها^(٥)

من السهل أن نلاحظ أننا وصلنا هنا من خلال الوسائط السياقية إلى نتائج نهائية مساوية لتلك التى كانت تتأتى بشكل مستقل: أى أن ما هو لواقعى - فى كلتا الحالتين - يثير فينا انفعالا بالواقع، ويتأتى الإظهار أيضاً فى كلاهما. والفرق أنه

بالنسبة للحالة المستقلة. ذاتياً نجد أن الإظهار هو سبب الانفعال بالواقعية، بينما نجده - أى الإظهار - بالنسبة للحالة السياقية ناجماً عن الانفعال بالواقع الذى تحدثنا عنه. وكلتا الظاهرتين (الإظهار والانفعال بالواقع) مرتبطتان برباط وثيق لدرجة وجود أحدهما يستتبع الآخر بشكل آلى.

تأثير تقنية الإظهار هذه :

لا شك أن لوركا قد أخذ عن خوان رامون خيمينث تقنية الإظهار هذه

رياح خضراء، أغصان خضراء

["رومانث السائر نائماً " من " الرومانث الفجرى "]

عيناك خضراوان

وصوتك بنفسجى

وحتى نؤكد هذه العلاقة فما علينا إلا أن نقوم بعملية مقارنة، تتعلق بالمثال الأول، بما نقلناه أنفسنا عن خوان رامون خيمينث

من نسمة قرمزية، وشمس مُخضرة

فلا يقتصر الأمر على مجرد وجود انتقال للصفات، إذا ما كان كذلك فهناك أيضاً انتقال للمادة: حيث نجد فى المثالين أن الهواء وهو فى حالة حركة (سواء كان نسمة أو رياحاً) يتخذ لوناً نابعاً من الجو المحيط: فعند لوركا نجد الرياح خضراء ذلك أن الأغصان خضراء. وعند خوان رامون نجد النسمة قرمزية ذلك أن الأشياء الخلفية هى كذلك ^(٦) وقد نظر إليها الشاعر من خلال سياج به زجاج أحمر (وهناك أشياء أخرى زرقاء وخضراء: ومن هنا فإن هذه الشمس لونها مخضر):

واد جديد من خلال الزجاج

الملون يغير نوره وألوانه .

زجاج أحمر ، أزرق ، أخضر .

آه يالها من ألوان

زائفة ، متألثة وغنائية بالأوراق والزهور .

.....

يالها من سعدة وياله من حظ

من نسمة قرمزية وشمس مخضرة .

وفيما يتعلق بالمثال الآخر الخاص بلوركا فإننا نجد أن الشبه الذي يجمع بينه وبين المثال الذي سقناه من شعر خوان رامون خيمينث (الندم خبازى / أخضر اللون الخبيزى) أقوى مما سبقه ذلك أننا نجد الألوان هنا وقد ظهرت متقاربة _ذلك اللون الخبازى malva_ هو تنويع من اللون المحمر مثلما هو الحال بالنسبة للبفسجى) ، أضف إلى ذلك أن التراسل بين المثالين متماثل أى بين الأخضر مع اللون الواقعى، واللون المحمر (الخبيزى والبفسجى) وبين الصفة اللاواقعية (التى هى أيضاً متشابهة: أى الصوت الإنسانى، صوت العصفور) وتستخدم هذه التقنية بعد خوان رامون إذ نجدها عند شعراء آخرين مثل لويس ثرنودا L. cernuda على سبيل المثال:

فى ولاية نيفادا

نجد طرق الحديد لها أسماء عصافير ،

والحقول من ثلج

والساعات من ثلج

[نيفادا]

تنويع في « قفل » ، في قصيدة للوركا بين ألوان واقعية فيالبداية وألوان غير واقعية بعد ذلك

عثرتُ في شعر لوركا على نمطية مختلفة عن التقنية السابقة الخاصة بالإظهار، وهي نمطية أصيلة عنده بالكامل حسب قراعتي لشعره، وهذه التقنية عبارة عن جمل متوازية: إثنان منها على حرفية واقعية أما الثالثة فهي على حرفية مناقضة، غير أنه بدلاً من أن تكون هذه الجمل في دائرة التجاور المكاني، مثلما هو الحال في باقى الأمثلة، فهي منفصلة عن بعضها البعض وذلك من خلال إدخال مقطع شعري (مجموعة من الأبيات) ذي طبيعة مختلفة^(٧).

نظرت إلى نفسي في عينيك

وأنا أفكر في روحك .

يازهرة الدفلى البيضاء

نظرت إلى نفسي في عينيك

وأنا أفكر في فمك .

يا زهرة الدفلى الحمراء

نظرت إلى نفسي في عينيك

لكنك كنت ميتة .

يا زهرة الدفلى السوداء .

فما يفعله الشاعر هو أن الأبيات المكونة من هذه العبارات " يا زهرة الدفلى البيضاء " و " يا زهرة الدفلى الحمراء " و " يا زهرة الدفلى السوداء " التى قد تبدو أمامنا فى تراسل مع بعضها البعض ليس مرجعها إلى تلك الظاهرة التى تحدثنا عنها وهى التجاور المباشر بل لأنها تدخل فى هذه القصيدة ذات القفل *estribillo* المتنوع فى حالات ثلاث حيث نجد هذه التنويع وقد أصابت واحداً من عنصري تكوينه وهو اللون الذى ينسب إلى زهرة الدفلى.

وليلاحظ القارئ العزيز أن هذا الإلحاق واقعى فى الحالتين الأولى والثانية فى القفل لكنه لاواقعى بالمرّة (إحياء) فى الحالة الثالثة: إذ لا توجد زهرات دفلى سوداء، غير أن قانون القصود الذاتى الذى يحكم حالتنا النفسية فى الكثير من اللحظات الفنية (وبالطبع فى كثير من اللحظات غير الفنية) يدفعنا بعد الحالتين الأولتين للقفل، إلى انتظار لوني واقعى ممكن فى الحالة الثالثة: وهنا نجد أنفسنا من جديد أمام عملية كسر النظام المتبع " الدفلى A وبعدها اللون الواقعى (a) نجد الكسر: وهو الدفلى A متبوعة باللون اللاواقعى b . "وعندئذ فإن القارئ الذى يتلقى المصطلح b (اللون اللاواقعى) فى الوعى، يتولى وضع المصطلح a (اللون الفعلى) وراء الأول من الناحية الانفعالية (ذلك أنه كان ينتظره) الأمر الذى يجعل اللاواقعى (b) يفيد من الشعور بالواقعية (a) هاهى هنا تظهر أمامنا من جديد (وبشكل جلى) تلك التقنية التى شهدناها فى قصيدة " أنشودة الأندلس "، وشهدناها أيضاً بشكل تقريبي فى بعض أبيات من شعر خوان رامون خيمينث وفى شعر بعض من جاءوا بعده: حيث نجد كسراً للنظام المتبع.

الإظهار السياقى وكسر نظام التمثيل

إننى أُلح على وجود هذه المجموعة فى إطار واحد، ذلك أن الخطوات، التى تتخذها تقنية الإظهار التى انتهينا للتوّ من التعرف عليها فى الرومانث، وقبله، فى

العديد من المقطوعات الشعرية التي قمنا بتحليلها، هي نفسها التي تتخفى وراء العديد من الظواهر البنيوية في كافة حالات الإظهار السياقي. إذ يوجد في كافة هذه الحالات كما أكدت في البداية - كسر في نظام التمثيل : أى يتولى بعض العناصر اللواقعية أو أحدها عملية اغتصاب (" القطيعة " أو الكسر) بشكل أو بآخر (وهنا يكمن سر الاختلاف) للمكان الذى عادة ما يرتبط بالمصطلحات الواقعية، ومن هنا فمن خلال قانون القصور الذاتى نقوم بمنح الثقة لهذه الأولى - اللواقعية - ثم يعقب ذلك الإظهار الذى تتطلبه هذه المصطلحات الأخيرة لواقعيته.

الإظهار السياقي وقانون التماثل

بين الشيء وعلاقاته

قلنا قبل ذلك إن هناك قانوناً يحكم عملية الإظهار المستقل ألا وهو قانون الشكل والوظيفة الذى يحدث أثره أيضاً في النماذج أكثر شيوعاً؛ كذلك يحدث الأمر بالنسبة للإظهار السياقي حيث نجد كسر النظام ومن هنا فهناك قانون آخر يحكم الأمر غير أن دائرة تأثيره تزيد كثيراً عن دائرة الحقل الذى نتناوله في هذا المقام: إنه عبارة عن الخلط السابق على الوعي *Preconsciente* بين الشكل وبين ما يرتبط به، وهذا ما صادفناه كثيراً في هذا الكتاب⁽⁸⁾، وهذا القانون الذى يمكن أن نطلق عليه " قانون التماثل بين الشيء وعلاقاته " يجبرنا على الدخول في معادلة توازنية من النوع " السحري " وبالتالي فهي معادلة جادة وشمولية بين شيئين من حيث وجود علاقات مشتركة فيما بينهما أيًا كانت طبيعة هذه العلاقات قوية أم هشة (ذلك أن المرحلة السابقة على الوعي لا تحتاج للمعادلات الخاصة بها أن يكون هناك شبه جوهري بين الطرفين: إذ يكفي وجود أى نوع من العلاقة (كبرت أم صغرت) وإذا توجهنا ببصرنا للحالة التى بين أيدينا لوجدنا أنها مجرد علاقة مكانية. وبفضل ذلك القانون نجد أن قيام المستوى اللواقعي باحتلال " مكان " ما هو واقعي يعتبر أمراً كافياً وذلك حتى

يتحول الأول (خارج نطاق الوعي) إلى التالى، وبالتالي وعينا (على شكل مرموز) هذا الانفعال بالواقع؛ وهذا الأخير يتأتى عنه ما كنا نطلق عليه الإظهار أو التشكيلية. وتعتبر المرحلة السابقة على الوعي * (أو تلك الخاصة بالقارئ التى هى السبب فى الإظهار) مرحلة سياقية دون، إستثناءات: اللاواقع قائم مكان ما هو واقع وبالتالي له علاقة ما بما هو واقع (أى مكانية) [= الشئىء الواقعى =] [الانفعال بالشئىء الواقعى فى الوعي .

موازنة بين نمطى الإظهار: المستقل والسياقى

هناك توازن كامل بين كلا نمطى الإظهار إذ أن كليهما يبرزان من خلال تنوعات متباعدة فيما بينهما، غير أنها رغم اختلافها يمكن أن تنحصر فى كلا النمطين وذلك من خلال طريقة واحدة: ففى الإظهار المستقل نجد أن هذه الطريقة الوحيدة تتمثل فى إخفاء المعنى، ولو كان المعنى المباشر immediato على الأقل، أما بالنسبة للإظهار السياقى فإن الطريقة عبارة عن كسر نظام التمثيل، وهو كسر ينجم عندما يقف ما هو لا واقعى فى موضع ما هو واقعى، كما أن كل طريقة تتعلق بكل واحد منها تتأسس وتستمد قدرتها من قانون نفسى ذى فعالية أكثر شمولية: فمن ناحية هناك قانون الشكل والوظيفة ومن ناحية أخرى نجد قانون التماثل السابق على مرحلة الوعي بين الشئىء وعلاقاته.

طرائق إظهارية أمام طرائق جوهرية وغير جوهرية.

علينا أن نخلص أنفسنا ونواجه خطأ بعينه ألا وهو المتعلق بمصطلح " كسر نظام التمثيل " الذى استخدمناه فى الفقرات السابقة، فالمفهوم العام لعبارة " كسر

النظام " فى تنويعاته الكثيرة قد فرض نفسه علىّ وأنا أقوم بتأليف كتابى " نظرية التعبير الشعرى " حيث كان علىّ سبر أغوار أول قانون للشعر (وهو " قانون تعديل اللغة " أو " إدخال تجريد على المعنى ") على بعض الحالات التى تبدو أنه لا ينطلق عليها، وهنا تبدى لى قانون " كسر النظام " على أنه واحد من طرائق بلاغية كثيرة تساعد على إدخال تجريد على المعنى وإكسابه الفردية بالمعنى الخاص الذى أعطيته للفظ " الفردية " individualizas والتى وضعتها بين علامتى تنصيص وذلك لتحية المعنى الأصلى denotación الذى عليه هذه المفردة، والسبب هو أن الغاية فى الفردية لا تتم إلا فى دائرة خادعة، إلا أن ذلك لا يهم: فلما كان الفن - الشعر فى هذه الحالة - ظاهرة نفسية فما يهم ليس ما هو قائم بل ما نشعر نحن به شريطة أن يكون ما نشعر به هو ما نشعر به أو ما يجب أن نشعر به نحن جميعاً معشر القراء، فعندئذ يصبح الفن ممكناً إذ يتشكل كغاية.

ولما كانت قوانين الشعر عبارة عن قانونين اثنين، أحدهما " الفردية " أو " الانحراف عن المعهود " أو قانون ما هو غير جوهرى extrinseca، أما ثانيهما فهو قانون القبول asentimiento أو قانون ما هو غير جوهرى intrinseca، فعندئذ نجد أن الطرائق البلاغية نوعان : تلك تستخدم حتى تتأتى الفردية، وتلك الأخرى التى تستخدم حتى يتأتى القبول وقد أطلقت على الصنف الأول منها " جوهرى intrisecos وذلك للإشارة إلى قانون الجوهريّة أما الصنف الثانى فقد أطلقت عليه لا جوهرى وذلك للإشارة إلى قانون اللاجوهريّة. وهنا نجد أن التشبية عبارة عن طريقة بلاغية " جوهرية " ذلك أنه يجعل المعنى فردياً، وهنا نتساءل ما هى الطريقة " اللاجوهريّة " العرضية المناسبة التى تحملنا على القبول asentir؟ لا شك أن تلك تتمثل فى " الموامة التشبيهية " أى الربط السليم والكامل بين مستوى الواقع والمستوى الذى تم استدعاؤه أى بين طرفى التشبيه، وهذا الذى نجده فى التشبية يمكن أن يكون معمما بأن نقول " موامة " كل طريقة جوهرية هى الطريقة اللاجوهريّة المرتبطة بها، وعلى هذا ففى ما يسمى " بكسر النظام المكون بغريزة البقاء " التى نجدها فى عبارة " من

الأفضل أن يموت المرء شامخاً بدلاً من العيش راکعاً " حيث إن الطريقة اللاجوهرية يمكن أن تكون " المواعاة البطولية " أى التراسل السليم مع البطولة (الموت إرادياً) والأرتباط بالشئ الذى تتجم عنه (الدفاع عن الحرية) ... ومن هنا فإن الموت على البطولة حتى يكون هناك آخر نموذج لكادلاك cadillac، بدلاً من النموذج قبل الأخير، قد لا يكون شعرياً من حيث المبدأ وذلك لوجود خطأ فى عملية المواعاة التى نتحدث عنها أى خطأ فى القبول.

وهذا هو الذى قمت بوضعه فى كتابى نظرية التعبير الشعري ولكن بإسهاب وإثراء من خلال التحصيلات والتفاصيل. وها نحن فى هذا الكتاب تمكناً من العثور على نموذج ثالث نضيفه إلى النموذجين الآخرين، وهو نموذج مختلف - مبدئياً - من حيث ما عليه من غاية وهدف: فهو لا يخدم فى باب الفردية المباشرة المتعلقة بالمعنى (وسوف نرى فيما بعد مغزى لفظة " مباشرة ")، ولا يخدم فى باب القبول، إذ تقتصر غايته على الإظهار السياقى. الأمر إذن هو " الإظهار " بقوة أكبر، أى إظهار الحرفية الاعقلانية للتراكيب اللغوية من خلال سياقها. إذن فإن الطرائق المستخدمة فى هذا النموذج الثالث هى طرائق " إظهارية " وغايتها الإسهام فى تكتيف المعنى الذى لايتأتى منها بل أن ما جاء به هو الطرائق الجوهرية التى ترتبط بها أدوات الإظهار Visualizadores بشكل حميم طالما أنها تدعمها. ويمكن القول بأن المعنى الاعقلانى المرتبط بإيحاء أو بصورة شعرية إيحائية أو برمز ... إلخ يظهر أمامنا وقد اكتسب المزيد من الفردية أى أن حضوره أقوى، إذ يظهر بشكل أقوى من خلال تطوير بلاغى من الصنف غير المجازى.

غير أنه لما كانت عناصر الإظهار تفتقر للاستقلال، إذ ترتبط بالطرائق الجوهرية، فليس معنى هذا أنها متوافقة معها وهى نفس الشئ، ولا يحدث ذلك حتى ولو كان الصنفان قد اعتمدا على نفس التقنية لبلوغ غاياتها. وذلك عندما يفيد الصنفان - على سبيل المثال - من نفس نوعية " كسر النظام " : أى الخاص " بالتمثيل "؛ إذ نجد أن كافة أنماط الإظهار السياقى هى فى نهاية المطاف - أو تستر خلفها - عبارة عن

هذه الطريقة أى كسر ذلك الصنف حسب ما أوضحنا، غير أن هذه الطريقة تساعد أيضاً - كما هو بدهى - فى الفردية *individualiza* . وليضع القارئ فى الحسبان أن التماثل فى كلتا الحالتين (الفردية والإظهار) لا يقتصر على إستخدام نفس المورد (أى كسر نظام التمثيل) بل أن تأثير هذا المورد المماثل هو شبيه فى الوقت ذاته: وعلى هذا فإن ما ينتظره القارئ بلا طائل من وراء هذا النمط (سواء الفردية أو الإظهار) يتولى هذا النمط القيام به وإضافته من عنده بشكل ضمنى وكأنه شىء يضاف إلى ما يقوله الشاعر ضمناً. لكن رغم وجوه الشبه هذه والتوافق هل نجد أن هذه الطريقة التعبيرية التى عليها قصيدة " أغنية الأندلس " هى نفس الطريقة التى عليها قصيدة *Romansillo*، أو تلك الأبيات التى سقناها من شعر خوان رامون خيمينث ؟ ويمكن ذلك بشكل آخر هل أن كسر النظام القائم فى قصيدة " أغنية " كامل أم أنه - على أقل تقدير - قابل للتماثل جوهرياً مع ذلك الكسر الذى نجده فى قصيدة *Romansillo* ؟ ليس ذلك، ذلك أن ما تم البحث عنه فى كل حالة من الحالات التى بين أيدينا غير متشابه بالمره رغم أن وسائل البحث مقاربة، ففى قصيدة " أغنية إلى الأندلس " نجد أن كسر نظام التمثيل يقوم بوظيفة إضفاء الفردية: أى أنه يحدث تأثيره على معانى الكلمات ويغير بنيتها بإتجاه " الفردية ". فأشبيلية لم تعد معناها أشبيلية فقط حيث نراها تعنى مقوله مثل هذه: " إن أشبيلية هى مدينة أسمى من كل صفات الإطراء ". ويحدث عكس ذلك فى القصيدة التى عنوانها *Romansillo* أو فى الأبيات التى سقناها من شعر خوان رامون خيمينث، إذ نجد أن الكسر لا يحدث تأثيره المباشر على المعنى بل ينحصر فى تكثيفها كما سبق أن قلت ذلك بشكل عام لكن يمكن أن نسأل: ألم نقل فى الفصل السادس عشر أن الإظهار يحمل فى طياته معنى رمزياً خاصاً به ؟ بلى، لكنى قلت أيضاً فى الفصل نفسه^(٩) بأن الوعى يُدخل عليه تعديلاً ويحوّله إلى مجرد وسيلة للتكثيف التعبيرى. ولنر هنا وبتأن كيف يتم ذلك.

فعندما يقول بيتنتى ألكسندرى فى تلك الأبيات التى علقنا عليها قبل ذلك:

بينما قدماك الفارعتان الطول تشعران بالقبلة اللاحقة

للغرب

ويداك مرفوعتان تداعبان القمر الجميل

وشعرك الذى يهفهف يترك بصمة على النجوم.

هنا نجد أن ذلك الجسد العملاق الذى تصفه لنا القصيدة يقدم لنا معنيين رمزيين: أولهما: الثراء الروحي الذى عليه هذا الذى هو على صلة بالطبيعة. وثانيهما: ذلك المعنى الذى نستخرجه من خلال الإظهار فى حد ذاته: أى الضخامة الجسدية من النوع " الكونى "، ولما كان هذا المعنى الثانى لا يتوافق مع ما فى خبراتنا فلابد من خروجه من وعينا حتى لو كان ذلك فى شكل انفعالى، وتقتصر مهمته فى أنه يخدم المعنى العقلانى الآخر: فعندما نرى، من الناحية التشكيلية وبالتالي المزيد من الكمال والقوة والتكثيف، واختصاراً للقول نجد هذا المعنى وقد وصلنا بشكل فريد أو شعري، ولنقل نفس الشيء بشكل عام: لما كان المرموز الذى أتت به تقنية الإظهار نوعاً من المحال (فما هو لواقعى، بالتعريف، لا يمكن أن يكون واقعياً) فإنه يتحول (رغم أنه يطل من الوعى بطريقة انفعالية) بفعل الوعى ويصبح مقبولاً للعقل: فهو ينزاح لا بوصفه معنى بل بوصفه معنى مستقلاً، ويتولى خدمة معنى آخر بقى للتعبير الذى تم إظهاره وهو بذلك يكثفه ^(١٠) ولها ، فإننا معشر القراء عندما نقوم بتحليل انطباعاتنا لا نعثر على مرموزين بل على واحد نسير أغواره وكأنه أكثر تكثيفاً وشعرية.

ولهذا فإن عمليات الكسر الإظهارية إنما هى خطوات متتابعة Subordinadas^(١١) فى حد ذاتها إذ تدل على صفاتها على " الفردية "؛ إنها الخطوات الأخرى التى تقوم بخدمة الإظهار. وفى حالة المثال الذى أتينا به من شعر لوركا نجد أن عملية الكسر التى وصفناها تقوم بتكثيف " رمزية " " الإحياء " المتعلق بزهرة الدفلى السوداء (معنى جنائزى) غير أن هذا الإحياء هو الذى يتدعم وليست عملية الكسر التى أشرنا إليها: فما تفعله عملية الكسر فقط هو زيادة فعالية التقنية الأخرى التى تتبعها الأخرى وهى الإحياء.

المُعدّلات وما دخل عليه التعديل وكذلك عمليات الإحلال فى التقنيات الجوهرية وغير الجوهرية والإظهارية

يلاحظ أن الشبه القائم بين التقنيات الجوهرية *intrinsecos* وغير الجوهرية من ناحية وبين تقنيات الإظهار السياقى لا يتوقف عند هذا الحد بل تنفذ إلى البنية الحميمة من حيث إن كل واحد منها - وجميعها كذلك - مُشكّل بنفس النمطية العامة، وهى عندى مكونة إما من ثلاثة (مُعدّل ومُعدّل والحال *Sustituyente*) أو من اثنين على الأقل مُعدّل وحال: ويوجد هذا الحد الأدنى من القاسم المشترك فى التقنيات اللاجوهرية، وإذا ما كان هناك فى التقنية اللاجوهرية عنصرٌ رابعٌ قابلٌ للتحليل وهو الذى تم إحلال آخر محله *Sustituto* فما ذلك إلا لأن مهمته المختلفة تتطلب الأمر، إذ هى مهمة " مُظهر " أو تجريد .

لنر تلك المكونات الأربعة التى تتكون منها التقنية اللاجوهرية؛ إنه لما كانت اللغة ^(١٧) (نستخدم اللفظة هنا بمعنى النظام المتبع *norma* أو اللغة المعهودة) تتسم بفقرها الدلالى وأنها كقوالب لا تلقت الاهتمام أو الانتباه (بفضل ما هى عليه من رتابه) فإن ما هو شعرى سوف يطالب بضرورة تعديل اللغة وإحلال لغة أخرى محلها لها طابع مضاد، والمعروف أن ما هو شعرى يعبر بطريقة ما عن المعانى فى تفردها أى فى شكلها الكامل. وبهذه الطريقة ففى كل لحظة شعرية لا بد من تدخل عنصر إحلال (أو العنصر الشعرى الذى قام بالإحلال) وعنصر تم إقصاؤه *Sustituido* (أو العنصر الشعرى الذى أزيح) وكذلك عنصر تعديل يساعد على الإحلال، كذلك مُعدّل أو ما يطلق عليه ذلك " العنصر " اللغوى الذى يتلقى تأثير التعديل.

لنلق المزيد من الضوء على هذه المفاهيم: إننى أطلق مسمى الحال *Sustituyente* على تلك الكلمة أو العبارة الظاهرية فى اللغة الشعرية، فعندما تعرضت لفعل المُعدّل نجدها وقد ضمت معنى يمكن أن نطلق عليه فردياً، أى أنه وكأنه يضع

هذه الكلمة بين علامتي تنصيص ليقول من معناها إلى الدرجة النفسية التي منحناها إيها. وبالتالي فإن عنصر الإحلال *Sustituyente* يتضمن الحدس الذي عليه الشاعر، ومن الناحية العلمية نجده - أى ذلك العنصر - التعبير الأدق من الناحية العلمية عن الواقع النفسى المتخيل، وهنا أطلق مسمى "مُعدّل *modificado* على تلك الكلمة أو العبارة التي نطلق عليها الحال *Sustituyente* من حيث إنها - أى الكلمة - خاصة بالمعدّل المتعلق بها، أى من حيث إنها من خارج القصيدة، وبالتالي تضم معنى نشعر به - كما أنه كذلك - كمعنى عام وتحليلي. ومن جانب آخر نجد أن العنصر الذي تم تبديله *Sustituido* هو بالنسبة لى ذلك التعبير التحليلي أو العام للغة والذي يتراسل مع التعبير الفردى أو التركيبى للشعر (الذى هو بدوره نمط آخر من أنماط الفردية) أى الحال. والمعنى الذى يحمله العنصر الذى تم تبديله *Sustituido* هو المضمون المتعلق بحدس الفنان، وهو بذلك يأخذ الحد الأدنى من ذلك الواقع الداخلى.

لنقدم مثلاً على ما نقول، قال الشاعر " يد من ثلج "، لنفكر إنها قيلت لأول مرة فى الدنيا. ها نحن نجد أنفسنا إزاء تشبيه. فهل أراد الشاعر أن ينوه لنا بأن اليد محل المقارنة هى الثلج بالفعل أو أنها شديدة البياض مثل الثلج ؟ يمكننا أن نجيب مؤكدين بالنفى فلقد نوّه الشاعر بدرجة معينة من البياض، وهى ليست درجة البياض التى عليها الثلج، لقد أراد أن يقول لنا شيئاً (ولكن خارج نطاق اللغة وهنا يكون القول بدون مضمون) مثل هذا: " إن تلك اليد بها كل ما يمكن لليد من صفة هذا الثلج "، وتعلمنا الخبرة أن بياض اليد لا يمكن أن يصل أبداً إلى درجة البياض التى عليها الثلج، وإلى هذه الخبرة التى عندنا يستند الشاعر حتى لا تنساق وراء المعنى الحرفى لكلماته أى حتى " لانسدق هذا المعنى. وهنا نجد أن معرفتنا بالواقع تضع أمام أعيننا اللامعقولية التى عليها هذا التشبيه فى حرفيته، وهى بذلك عنصر يتدخل فى الصورة: ففى اتحاد مع السياق (يد من) نجده مُعدلاً للفظه " ثلج " التى تعتبر خارج القصيدة كمعدّل *modificado* (تعنى شيئاً مختلفاً: تلك الظاهرة المتعلقة بالطقس. وعندما تدخل لفظة ثلج فى سياقها وقد تأثرت بالمعدّل نجدها وقد أصبحت

عنصر إحلال " حَال " Sustituyente ذلك أنها تعطينا الانطباع بأنها تعبر عن حالة فريدة من حالات اللون المذكور لا تتوافق بشكل عقلانى مع ما عليه لون الثلج وذلك لأسباب ليس من الوارد ذكرها هنا ^(١٣). وماذا عن العنصر الذى تم استبداله Sustituido؟ لابد أن يكون فى هذه الحالة عبارة عن جملة مثل " يد شديدة البياض " يبرز من خلالها الشكل العام للمعنى المراد وهذا عكس ما يحدث بالنسبة لمعنى عنصر الإحلال Sustituyente .

سبق أن قلت إن الأمر الجوهرى المتعلق بالبنية التى شهدناها بالنسبة للطرائق الخاصة بالفردية (وهى وجود مُعدّل وحَال Sustituyente) نجده أيضاً من موارد القبول ومن موارد الإظهار السياقى . ولنباعد الموارد الأولى جانباً - إذهى لاتهمنا على الأقل فى هذه اللحظة - ثم ندلف إلى الثانية، ففىما يتعلق بمراد الإظهار السياقى (الإظهار من خلال كسر نظام التمثيل) نجد عنصراً ثالثاً يضاف إلى العنصرين الجوهريين اللذين انتهينا للتو من التعرف عليهما: إنه المعدّل modificado . لنقدم مثلاً، على ما نقول، من شعر خوان رامون خيمينث

الندم مُحمر

أخضر هو الخبىزى

فقد برزت المشاركة الحسية Sinestsina (برزت بالدرجة الثانية) ^(١٤) وذلك بفضل واقعية البيت الثانى (أخضر هو الخبىزى) وهذا البيت هو عنصر التعديل modificante للإظهار " ولنطلق عليه هذه التسمية، فهو يقوم بجعل " المشاركة الحسية " السابقة (الندم مُحمر) تقوم بدور الحَال Sustituyente فى هذا الصنف (بعد ذلك الاتصال) بدلاً من أن تكون " مُعدّلاً إظهارياً " . إذن فإن المعدّل والمعدّل والحَال للإظهار سوف تكون كلها المسميات التقنية التى سوف نستخدمها من هنا فلاحقاً لهذا الصنف من عناصر الإظهار. كما أن وجود هذه المكونات هو الذى يميز هذا الصنف من الإظهار عن غيره وهو الذى يحل محله الإظهار الذى أطلقنا عليه الإظهار المستقل.

ففى الإظهار أو الاستبصار السياقى نجد دوماً عنصراً خارجياً عن العنصر المراد إظهاره، أى أن هناك دوماً " معدلاً " يتولى مسئولية الإظهار التى نتحدث عنها، بينما لا يوجد ذلك فى الإظهار المستقل. وهى كلها عناصر لا تدخل فى الإعتبار عندما نتحدث عن الإظهار المستقل.

أنتهز هذه الفرصة لإبراز وجود فارق فى هذا المقام بين طرائق الفردية -indivi dualizador وبين طرائق الإظهار، وذلك لأن العناصر الثلاثة المكونة منها الطرائق الفردية، وهى المعدل والمعدل والحال، فى عبارة " الندم محمر " ليست لها أدنى علاقة مع تلك العناصر التى رصدتها فى مورد الإظهار المتعلق لها. وعلى ذلك ففى عبارة " الندم أحمر " نجد الصفة malva محمر "هى الحال " Sustituyente " الفردى من حيث إنها - فى إطار العبارة الشعرية - تشير لاعقلانياً إلى مجموعة من الصفات تحدث فيها - فى مجموعها - شعوراً محدداً وبدرجة معينة. وهذه الكلمة ليس لها ذلك المعنى خارج نطاق القصيدة: إذ هى تعنى شيئاً يحمل بالفعل هذا اللون البنفسجى: ها نحن نرى المعدل فى باب الفردية. إذن نجد أن المعدل فى هذا الصنف هو العنصر الذى يمنح لفظة " محمر " المعنى الفردى داخل الجملة، أى أن لفظة " ندم " فى دائرة معرفتنا وقد ارتبطت بها الصفة تفتقر إلى لون، وأخيراً نجد أن ما تم إزالته Sustituido الفردى (وهذا لا يوجد فى دائرة عنصر الإظهار) سيكون مكوناً من الجملة التى تعبر بها اللغة عن مضمون عام وبذلك فإن ما يقوله الشاعر، معطياً إيانا الأنطباع بأنه يتحدث بنفسه له سمات خاصة به، إنه شئ يقوم بوظيفة التنويه، ضمناً، لذلك البعد - التمحيسى - الذى هو خاص بالجمال العذب الذى نراه فى هذا الشدو الحزين للطير.

خلط المصطلحات الواقعية واللاواقعية فى قول واحد

لنعد مرة أخرى إلى تلك الأشياء المحددة الخاصة بالإظهار السياقى، وإلى أشكالها المتنوعة، لنجد أن لوركا يقدم لنا حالة أخرى من حالات الإظهار من هذا

الصف، انطلاقاً من تلك الحالات التي نعرفها، ورغم ذلك فهذه الحالة تتسم بأنها ذات استقلال كاف بالمقارنة بالأصناف الأخرى. وتتأتى هذه الحالة عندما نتولى عملية الخلط الغير مبالى من خلال التعداد، وأحياناً ما يكون هذا الخلط عشوائياً بين مصطلحات واقعية وأخرى غير واقعية، وعلى أساس التماثل فى الأبعاد النفسية الكامنة وراء عملها - أى الحالات السابقة - نشعر أن الشاعر ينطق بكلا صنفى المصطلح وكأنهما مصطلح واحد: فما هو غير واقعى يقال إلى جوار ما هو واقعى دون إقرار أى تمييز بينهما فى هذا السياق الأمر الذى يجعلنا نفهم كلا العنصرين بنفس درجة الحماس خلال المرحلة السابقة على الوعى والمحصلة هى زيادة الإيمان (فى المرحلة السابقة على الوعى) بالحرفية التى عليها العناصر اللواقعية وبدرجة كثافة قريبة مما ندعُ من إيمان بالحرفية التى عليها المصطلح الواقعى، ومعنى هذا أننا فى نهاية المطاف نرى تلك الحرفية على جمالية مشابهة. وهى بداية أغنية الشاذ جنسياً:

الشاذ جنسياً يمشط شعره

على تسريحته الحورية

الجيران يبتسمون

وهم فى نوافذهم الخلفية

الشاذ جنسياً ينظم

خصلات الشعر على راسه.

فى صحن المنازل تصرخ البغاوات

والنوافير والكواكب السيارة

إن الشاعر هنا يعبر عن الوضع الفاضح الذى نجم عن الموقف والمسلك الذى عليه شخصية القصيدة ويتم هذا التعبير من خلال " فوضى " التعداد، ومن خلال

اللائنتظام الناجم عن عدم تجانس الأشياء التي أوردها، إذ نجد الببغاوات والنوافير، والواكب السيارة. أضف إلى ذلك أنه يعبر عن ذلك أيضاً من خلال ذلك الصنف الآخر من اللا انتظام المتمثل في إضافته عنصر إلى الصحن وهو عنصر من المتسحيل تصويره في تلك الأماكن وهو: الكواكب السيارة، وكذلك صدور الصراخ مما ليس له صوت: فلا يقتصر الأمر هذا على الأفلاك السيارة فقط وإنما النوافير، ففي صحن المنازل الحقيقية، نجد أن الببغاوات - الوارد ذكرها - هي الوحيدة القادرة على الصراخ في واقع الأمر، ويمكن أن تكون هي في المكان ومعها النوافير؛ فإن تصرخ النوافير والكواكب السيارة، وأن تكون هناك هذه العناصر الأخيرة فما ذلك إلا عبارة عن ذلك الصنف من اللاعقلانية الذي أطقنا عليه " إيحائي "، إذ قام الشاعر بمعاملة هذه المصطلحات الواقعية - أي هذه الإيحاءات - (الكواكب السيارة في صحن، ونوافير وكواكب سيارة تواصل صراخها) بنفس الدرجة التي عليها العناصر الواقعية، وذلك من خلال التعداد فكماً. ولما كانت نعرف أن " كسر التمثيل " - الناجم عن قانون القصور الذاتي - يدفعنا عندئذ إلى إظهار- Visualiza- tion الوقائع المنطوقة.

الإظهار الناجم عن قلب طرفي الصورة الشعرية

هناك طريقة مختلفة من طرائق إظهار اللواقع، أي تكثيف تصديق الحرفية اللاعقلانية وهذه الطريقة نجدها شديدة الشيوع عند بيتنتي ألكسندري. وهذه الطريقة عبارة تبادل في الوضعية النحوية بين طرفي الصورة الشعرية: الطرف الواقعي A و المتخيل E . فبدلاً من قول إن " A مثل E " يقول الشاعر إن E مثل A واضعاً في الاعتبار أن كلتا الحالتين هما أن A هو المستوى الواقعي و E هو المستوى المتخيل؛ وعندما يتم هذا التبادل في الأماكن فإن يجبرنا على أن نمنح المستوى للواقعي E (في المرحلة السابقة على الوعي) نفس درجة التصديق بحرفيتها أي التي نمنحها عادة لمستوى الواقعي A. لماذا ؟ من البدهي أن ما هو لواقعي هنا (E)

يحتل مكان ما هو واقعي (أى أنه فى مكان A) ، وهنا نجد أنفسنا مرة أخرى أمام " كسر النظام المتبع " لكننا هنا نجد أنه من بين المجموعتين اللتين يتألف منهما هذا الصنف (A - a y b ، أى المرتبط بالكسر b ، وذلك الآخر المتعلق بالنظام A - a فقط) فإن المجموعة الوحيدة التى تتبدى واضحة فى النص إنما هى المتعلقة بالكسر a ، دون أن يظهر على السطح (كما هو معهود ، ومن وراء الكسر) أى عنصر من عناصر النظام (الرايكالى A : A - b) الذى يجعل هذا مرئياً ، وبالتالي فإن تلك الوسيلة تظهر وكأنها ترتدى قناعاً ، ومع هذا فإن النظام موجود ، لكنه لا يحدث تأثيره وهو بين قوسين بل من خلال الذاكرة : فذاكرتنا تذكرنا بأن البناء العادى لمقارنة ما هى أن A مثل E ، وهذه المعرفة المتوفرة لدينا هى النظام (A - a) الذى سينكسر فى الأمثلة التى وجدناها فى شعر بيثنتى ألكسندرى ، ذلك أن النظام المناقض هو الذى ينتصر أى أن E مثل A مثلما قلت سلفاً ، فبدلاً من قول " شفاة مثل السيوف " (وهذا هو بالفعل ما يراد قوله) يقول " سيوف مثل الشفاة " (هذا هو عنوان أحد دواوين الشاعر) . وبدلاً من قول " الحب أو الدمار " يقول " الدمار أو الحب " (عنوان ديوان آخر) وبدلاً من قول " القمر خال " يقول " ألفراغ قمر " وهناك أمثلة أخرى :

A E

حُلة سماوية على شكل شعاع منير

A E

حمائم بيضاء كدم

A E

سيف طويل ، ممشوق كدم

يجرى فى عروقى

ولاحظنا أن المستوى الواقعى A فى كل هذه الأبيات يحتل مكان المستوى المتخيل E والعكس يحدث، كما يمكننا أن نعود إلى البناء الطبيعى الذى عليه الجمل الثلاث السابقة لتكون على النحو التالى: " أشعة منيرة شكلها كأنه لباس سماوى " " دم مثل حمائم بيضاء " " الدم ، الممدد مثل سيف يجرى فى عروقى " (١٥).

إن ما قمنا به من تحليل يودى إلى جعل كل تعليق لنا على تأثير الإظهار الذى تحدثه عمليات كسر النظام المتبع لدى القارئ وكأنه أمر سطحي، وهذا الكسر تتضمنه التراكيب التشبيهية " E مثل A " التى عودنا عليها بيثنتى ألكسندرى فى مراحلها الأولى. وهنا نقول إن قلب النظام المتبع فى العلاقة بين طرفى التشبيه (E مثل A) والذى يتم من خلال كسر النظام المتبع - المكون من: A مثل E والذى يتكرر بشكل دائم فى الشعر - يجبرنا على أن نتوقع أن يكون الطرف الأول فى التشبيه عبارة عن دالّ ذى حرفية قابلة للتصديق، ورغم أن ألكسندرى يتولى الآن وضع مصطلح لاعقلانى E بدلاً من العنصر الواقعى A المعهود أدبياً (أى أن E مثل A بدلاً من A مثل E) فإن قانون القصور الذاتى يحملنا على أن نمنح الطرف E - فى المرحلة السابقة على الوعى - ما كان يمكن أن نضيفه عادة على الطرف A : أى التصديق العميق لحرفية القول. ولما كنا معتادين على تصديق حرفية الطرف الأول من طرفى التشبيه القائم فى المعادلة A مثل E فإننا نواصل السير على هذا النسج حتى ولو حدث تغير فى وضع المواد المراد إدخالها فى التشبيه على يد الشاعر، ومن هنا فإننا فى المرحلة السابقة على الوعى نمنح الحرفية التى عليها E التصديق الذى عادة ما نوليه بشكل واع لحرفية الواقع A . إلا أن الأمر لا يتوقف عند هذا الحد، إذ أنه لما كان المستوى E يشغل مكان المستوى A فليس أقل صدقاً الإشارة إلى أن A يحتل مكان E ومن هنا فإن المعنى اللاعقلانى لذلك هو أن E أكثر واقعية من نفس المستوى الواقعى A وهذا بفضل الخطوات العقلية التى أشرنا إليها قبل قليل، ويمكن أن نقول ذلك بشكل آخر: وهو أن تصديق حرفية E لابد أن يكون أقوى من التصديق الذى نوليه للمستوى A . ورغم أن العقل قد يتولى بعد ذلك تصحيح عملية القلب هذه التى

تعتبر انفعالية محضة ^(١٦) فإنه يتبقى منها شيء بقدر كاف لإحداث أكبر قدر من التكثيف للتصديق الذي يمكن أن يعطيه القارئ لحرفية المستوى E .

أحياناً ما تبلغ هذه التقنية درجة كبيرة من التعقيد عند بيثنتي ألكسندري، وإليك عزيزي القارئ مثالا آخرأ لا يقتصر فيه الأمر على التبادل المكاني بين A و E في الصورة الشعرية بل ينسحب هذا على العناصر الثلاثة وهي A , E , E' وهذا تصوير من الدرجة الثانية يسير نظامه في الحالات العادية على أن A التي مثل E هي E' . وهنا يلجأ ألكسندري إلى تحويل تلك التركيبية بالشكل الذي يمكن أن نراه على النحو التالي:

E E

ساعات مثل النبض

A

على الأشجار عصافير هادئة تعلق في رقابها .

نجد أن المستوى الواقعي A هو " العصافير " و " نبض " هو الصورة من الدرجة الأولى E وعليها تقوم صورة أخرى وهي ساعات (E') . لدينا تشبيهان متراكبان إذن تتداخل أطرافها فيما بينها . وعندما نقوم بتفكيك التشبيه الأول نجد:

على الأشجار الهادئة عصافير A معلق برقابها

ساعات (E') كأنها نبض (E) .

إلا أن التشبيه " ساعات مثل النبض " هو عبارة عن مجموعة منفصلة فيها 'مستويات التخيلية. وهنا فإن البناء التقليدي له يمكن أن يكون " نبض مثل الساعات " ولذلك فإن المعنى الكامل لكلا اللبيتين اللذين نتولى تحليلهما هو:

على الأشجار الهادئة ، عصفير (A) معلقه برقابها نبض (E)

مثل الساعات (E')

وكان الشاعر قد تحدث قبل ذلك بلحظات عن حيّة، فبينما هي تزحف تشعر العصفير بالفزع والخوف وتتحول إلى نبض محض، ويجلب هذا النبض نوعاً من التشبيه الذى هو صوت الساعة بتيك تاك بحيث نستحضر الساعة نفسها. وبذلك نرى البعد المنطقى الكامن وراء الأبيات السابقة.

ويمكن أن تسير تعقيدات هذه التقنية فى مسارات أخرى عند ألكسندرى، ففى قصيدة " Mina لغم " من ديوان " الدمار أو الحب " نقرأ هذه الأبيات

E

لا جدوى من تداخل جبهة مترعة

A

فى الزرقة مثل الشمس الطالعة،

E'

مثل حب يتولى زيارة مخلوقات إنسانية

فهناك مستوى الواقع A (الشمس) الذى يدخل فى تشبيهين هما E و E'، إذ هناك الجبهة المترعة E وهناك الحب الذى يقوم بزيارة المخلوقات الشقيقة E'؛ إذن نحن أمام تشبيهين أفقيين^(١٧) يتوليان تغطية الواقع نفسه، وهنا نجد أن المستوى الواقعى A (شمس) وأول استدعاء له (E) (جبهة) يتبادلان الموقع المنطقى لكل واحد فيما بينهما. أما المستوى المتخيل E' وهو الثالث فقد ظل بلا أى تحرك. غير أنه لما حدث تبادل فى المواقع بين الطرفين الأولين (شمس وجبهة) حينئذ بدأ لأول وهلة أن E (جبهة) هى عبارة عن مستوى واقعى له صورتان: شمس وحب، وشهدنا

أيضاً أن الأمر ليس كذلك وهنا نجد أن البنية العادية للأبيات الثلاثة السابقة هي على النحو التالي:

A

لا جدوى أن تكون هناك شمس

E

تتداخل مع لون الأزرق للجبهة المترعة

E'

كأنها الحب الذى يزور مخلوقات إنسانية

لنحاول الآن الاقتراب مثال آخر له فعالية كبيرة تقوم على أساس التعقيد الكبير الذى عليه عملية الفصل هذه.

الخصر ليس وردة،

وليس طيراً، وليس ريشاً

الخصر هو المطر

[قصيدة المطر من ديوان ظل الفردوس]

لنقم بتفصيل هذه الأبيات الثلاثة إلى مكوناتها الرئيسيين وهما: النفى - هذا بجانب - والتبادل فى الأماكن بين طرفى الصورة الشعرية. لأبدأ بالإيضاح بأن شعر بيثنتى ألكسندرى يتضمن نوعاً من النفى الذى يساوى توكيداً يمسك بتلابيبه ظرف هو " casi يكاد " (١٨) وهذا هو ما نشهده فى الأبيات التى نقوم بتحليلها، وبناء على ذلك فهى ذات مضمون منطقى يشبه الجملة التالية: " الخصر يكاد يكون وردة ويكاد يكون طيراً ويكاد يكون ريشاً لكن الخصر هو المطر خصوصاً ".

لننتقل الآن إلى المقطوعة الثانية من تلك الشبكة المعقدة: إنها عملية التبادل في الأماكن بين المستويات المتخيلة والتي لجأ إليها الشاعر لتقوية التعبير، فعندما يقول في البيت الثالث أن " الخصر هو المطر " نجد أن المستوى الواقعي هو " المطر " أما المتخيل فهو " الخصر " ومعنى هذا أن العبارة تكون على النحو التالي :

المطر هو الخصر

إلا أن عملية الفصل descoyuntación بين المستويين لم تبدأ في البيت الثالث وإنما في الأول، فكلمة " خصر " حلت في هذا البيت محل المطر. وما علينا الآن إلا القيام بالعملية المضادة بأن نعيد كل لفظة إلى المكان الذي من المعتاد أن يكون له، وعلى ذلك ستكون لدينا العبارة التالية:

المطر ليس وردة وليس طيراً وليس رشاً. المطر هو الخصر

ثم نقوم الآن بالجمع بين المكوّنين (النفى وتبادل الأماكن بين E', E, A في الصورة) وهنا سوف نحصل على البعد الدلالي الكامل للأبيات الثلاثة.

المطر يكاد يكون وردة، ويكاد يكون طيراً ويكاد يكون رشاً.

لكن المطر هو مثل الخصر على وجه الخصوص . (١٩)

الهوامش

(١) نجد ذلك أيضاً في النثر ، ويمكننا أن نذكر مثال من إبداعات رامون دل باي انكلان inclain .v.r (لا يهم أى منا أسبق في هذه الحالة فمن المعروف أن ذلك المثال مرده الأصلي قائم في الأدب الفرنسى المعاصر) وهامى البدية الخاصة "سونانة الخريف" ضاعت منى منذ زمن بعيد الرسالة التى بعثت بها إلى كونشا المسكينة ، كانت الرسالة مفعمة بالشوق والحزن ، ومعطرة بالبنفسج وبحب قديم .

لا شك أن عبارة "معطرة بالبنفسج" ما هى إلا المستوى الواقعى ، أما عبارة "معطرة بحب قديم" فهى عبارة لا واقعية (رامون دل باي انكلان- سونانة الخريف سونانة الشتاء - مدريد - سلسلة أوسترال ١٩٦٩ ص ٧ .

(٢) انظر "نظرية التعبير الشعري" مدريد ١٩٧٠ م الجزء الثانى ص ٢٠٩ - ٢٣١ .

(٣) عندما نرى شيئاً فعلياً نتلقى فى الوعى بأن "هذا الشيء واقعى" وفى الوقت ذاته يصاحبه الانفعال بأن هذا الشيء واقعى وعندما يتم تلقى كلا البعدين ، أى البعد الدلالى الآخر الانفعالى ، يمكننا أن نرى أمراً مشابهاً لها نراه فى المثال المتعلق بالنص وهو أن التاكيد الأول - البعد الدلالى - يزول ، لكن ذلك لا يعنى ضرورة زوال الآخر ، أى الانفعالى ، ذلك أنه لما كان غير عقلانى فلا يمكن أن يتأثر بنقد العقل .

(٤) انظر الفصل العاشر من هذا الكتاب .

(٥) يلاحظ أن الآلية النفسية التى يتأتى عنها الإظهار تحدث بنفس الطريقة فى كل الحالات :

أحياناً ما يبعث النهر بنسمة ممتعة ،

والغروب بموسيقى مستحيلة ورومانسية

حيث نجد المستوى A أو مايسمى بالمستوى "الرايديكالى" فى عبارة :

أحياناً ما يبعث النهر بنسمة متعبة ،

والغروب (أحياناً ما يبعث) ...

ونجد أيضاً المستوى a أو ما يسمى " بالمرافق المنتظم " فى عبارة تشير إلى ذلك الذى يمكن أن يبعث به الغروب فى واقع الأمر - غير أن هذا النظام يتعرض "للكسر" إظهارياً ، فبدلاً من a نجد : b أى أننا نجد لواقعاً هو b يحل محل شيء واقعى هو a .

(٦) يحدث هذا فى المثال التالى " النسمة الزرقاء والمراعى خضراء "

(٧) انظر هذا الفصل صفتين قبل هذه .

(٨) انظر بداية الفصل الثاني عشر من هذا الكتاب .

(٩) انظر نهاية الفصل السادس عشر من هذا الكتاب .

(١٠) شائعة تلك التعديلات التي أدخلت على المعاني التي تتبدى في الوعي ، وهذا ما يمكن أن نراه في كتابي " السريالية الشعرية والترميز " .

(١١) هذه هي التسمية التي أطلقتها في كتابي " نظرية التعبير الشعري " على تلك الخطوات التي تدخل في خدمة أخرى (انظر ملحق ذلك الكتاب : الخطوات الرئيسية والخطوات الفرعية) الطبعة المشار إليها - الجزء الثاني ، ص ٣٤٠-٣٤٢ .

(١٢) رغم أن "اللغة" - بمعنى " النظام " - norma قد تتضمن أحياناً مشاعر وأحاسيس فإنها تتضمن هذه المشاعر والأحاسيس " في إطار من المضامين " وهي أمور تتعلق عامة بالمشاعر والأحاسيس أكثر مما يبدو لنا في الظاهر ، وعندما نستخدم في الشعر تلك اللغة غير المألوفة أو المطروقة فإن هذه "المشاعر العامة" تتبدى بشكل نفسى أمامنا وكأنها ليست كذلك ، ويبرز منها ما هو فردي أو ما يبدو أنه كذلك .

(١٣) انظر كتابي "نظرية التعبير الشعري" مدريد - جريدوس ١٩٧٠ - الجزء الأول ص ٧٣-٩٣ .

(١٤) عندما نتعرض الرؤية الإيحائية أو الرموز أو الصورة الشعرية الإيحائية (وكلاهما ظاهرة visuales في حد ذاتها) لعملية إظهار عندئذ يمكننا الحديث عن إظهار من الدرجة الثانية .

(١٥) استخدم خورخي جيين نفس التقنية ولكن بعد بيثنتي ألكسندري (الذي استخدمها ابتداء من ديوانه "شوق الأرض") كما رأينا ذلك في كتابي السريالية والترميز، وها هي بعض الأمثلة :

حلم بيرد

هو حب ، هو ماء

(قصيدة العطشان)

كان أحب شمساً

(الثانية عشرة تعلن الساعة)

كل شيء هو كلمة

(قصيدة (la lechuza)

(...)

(١٦) ورد ذلك في مكان ما من هذا الكتاب، غير أن ذلك أكثر وضوحاً في كتابي "السريالية ..." حيث قمت وساقوم بإبراز أن العقل يمارس رقابة صارمة على المفاهيم الدلالية التي تظهر في وعينا ، ولا يحدث هذا بشكل منطقي فقط بل بشكل أنفعالي أيضاً فالانفعالات الرمزية مسارها ، عندما يتضح من خلال الوعي ، أنها متناقضة فيما بينها أو فيما يتعلق بالبعد الموضوعي الذي يعرفه المرء ، يقوم المرء إذن بهذا الدور الرقابي

الصارم ولا يقتصر هذا على المعانى العقلانية التى هى من اختصاصه وإنما ينسحب على تلك المعانى الأخرى اللاعقلانية أو الرمزية التى تتناقض مع الأولى (...).

(١٧) انظر كتابى "شعر بيثنى ألكسندرى" - مدريد - طبعة جريدوس ١٩٦٨ - هامش رقم ٨ ص ٢٤٢ ، حيث يلاحظ أننى أطلقت مسمى "صور شعرية أفقية" على تلك الصور التى ترتبط مباشرة بنفس المستوى الواقعى فمن المستوى A يقول الشاعر بأنه على سبيل المثال E

(١٨) انظر كتابى "شعر بيثنى ألكسندرى" طبعة جريدوس- مدريد ١٩٦٨ ص ٣٤١-٣٤٥ .

(١٩) هناك طرائف أخرى من طرائق الإظهار وسوف أتحدث عنها فى كتاب سيصدر لى عما قريب هو "السريالية ...".

الفصل العشرون

السياقى الإظهارى Visualizador الغائب

الإظهار الناجم عن نفى مصطلحات

رامزة لا واقعية فى حرفيتها

لما كنا قد تحدثنا عن تقنية يستخدمها بيثنتى ألكسندرى فى إظهار العبارة وذلك من خلال " كسر النظام المتبع " فمن الضرورى أن نتحدث هنا عن تقنية أخرى للإظهار يستخدمها الشاعر أيضاً، ورغم أنها تختلف اختلافاً شديداً من حيث الشكل عن التقنية الأولى فإنها لا تختلف عن الأولى من حيث البنية الحميمة إذ تُحدث هذه التقنية أثرها النفسى بنفس الوتيره أى أنها تتولى " كسر " نفس النمطية للنظام المتبع .

إنها تلك الأبيات من شعر ألكسندرى، وهى عبارته عن نفس بعض الصفات اللاواقعية عن شىء واقعى؛ ونلاحظ، من حيث المبدأ، وجود الطابع الواقعى الظاهرى بهذه التراكيب والذى يمكن أن يكون واقعياً بالبداية: " ظُلْمَةٌ دون صوت " " حُلُلٌ دون موسيقى " " زهيرات دون صراخ "، هذه كلها تعبيرات اخترتها من بين أخرى كثيرة توجد فى ديوان " ظل الفردوس " كما نقرأ فى قصيدة " شوق الأرض " ما يلى: " أه رخام بلاصوت ! " وهذه كلها حالات لصور " إيحائية " فيها مشاركة حسية sinesthesia منفية؛ لكن من المعتاد عند هذا الشاعر أن تظهر الصور الشعرية الإيحائية فى صيغة النفى:

تضاؤل تواجد جسد إنسانى من المستحيل

الخلط بينه وبين غابة

[الغابة والبحر من ديوان : الدمار أو الحب]

(القمر) ليس صوتاً وليس صرخة سماوية

يمكننا أن نرى المعنى الكامل وراء هذه التقنية بوضوح شديد عندما يستخدمها
بثنتى ألكسندرى بشكل آخر: فالمستوى الواقعى (A) تُنسب إليه سمتان لا واقعيتان،
أحدهما منفية والأخرى مؤكدة

من خلال عروقى، وليست الأسماء، ليس هناك احتضار

بل هناك شعر يجرى، وهو فى سن البلوغ.

نشعر أن كلام من الجزء المؤكد فى هذه العبارة (فى عروقى .. هناك شعر
يجرى وهو فى سن البلوغ) وكذلك الجزء المنفى (فى عروقى .. ليست الأسماء،
وليس الاحتضار ... تجرى) يجب أن نفهمهما على الأساس اللاعقلانى، وعندما
نحاول فهم هذه الظاهرة ندرك أن مايفعله الجزء المؤكد هو دفعنا نحو بعد دلالى، على
نفس الشاكلة " إيحائى "، تتسم به العبارة المنفية (من خلال عروقى ليست الأسماء،
وليس الاحتضار... تجرى) ويتم ذلك بشكل يفقد معه هذا التعبير بدايته الواقعية التى
تحدثت عنها (أى لا أحد يشك فى أن الدم هو الذى يجرى فى العروق وليست
الأسماء أو الاحتضار) حيث يتحول إلى إحياء visión منفى: فليس معناه هو المعنى
المنطقى، وإنما يكتسب معنى آخر لاعقلانياً مناقضاً لما يمكن أن تكون عليه العبارة
عندما تظهر فى صورة مؤكدة .

السياق الإظهارى الغائب

لكن يحدث فى هذه الحالة ما نراه فى الحالات الأخرى التى لا نرى فيها أن أى تعبير لا عقلانى مؤكد قادر على دفعنا إلى اللاعقلانية، أى إلى الاعقلانية؛ وعلى ذلك فإن عبارة " رخام بدون صوت " تعنى - فى حد ذاتها وبدون حاجة إلى ما هو ظاهرى - عكس ماتقول، وهذا طبقاً لما ينادى به حدسنا القارئ وهو " رخام له صوت " (مناقضة للنفى، وهنا ماسوف نطلق عليه ابتداء من الآن الرمز الرياضى " ناقص "، لتسهيل عملية التحليل، وذلك بأن نقول على سبيل المثال إن عبارة " رخام بلا صوت " تعنى " رخام له صوت "). ومع ذلك فسرعان ماسوف نتأكد أن هذا الاستقلال خادع تماماً وأن هذه الحالات تتضمن عنصر مساندة الذى هو " اللاعقلانية " أو المعدل للاعقلانية وهذا ماسوف نقوله فى الفقرة الثانية.

وعندما نصل إلى هذه النقطة فى إطار تأملاتنا يجب أن ندرك إننا إصطدما بظاهرة لم نكن نعرفها وأنها لم توصف قبل ذلك حسب علمى، أنها ظاهرة اللاعقلانية *irracionalización* التى ندخلها على لفظة أو على عبارة. ولنلاحظ أيضاً أن هذه الظاهرة تتبدى كظاهرة مختلفة عن ظاهرة اللاعقلانية بالمعنى المتعارف عليه هنا وهو أن السبب يختلف عن الناتج؛ وبفضل هذه اللاعقلانية نجد أن عبارة (سوف نطلق عليها "معدل اللاعقلانية ") تنفث اللاعقلانية فى عبارة أخرى سوف نطلق عليها " ما دخل عليه التعديل فى اللاعقلانية - *modificado de* و " الحال فى اللاعقلانية " بعد أن تكون قد تمت عملية التعديل. وسوف يلاحظ القارئ أننى أستخدمت هنا المصطلحات التى كانت مفيدة عندما تحدثنا عن الطرائق الجوهرية *intrinsecos* والطرائق اللاجوهية والطرائق الخاصة بالإظهار، وتتوافق هذه التسميات بشكل خاص مع تلك الأخرى التى استخدمناها نحن فى معرض الحديث عن هذه التقنيات الأخيرة وهى " عناصر الإظهار " *visualizadores* والتى تشبهها تقنيات اللاعقلانية ولا يكمن الشبه فقط فى وجود العناصر الثلاثة التى أشرت إليها (وهى المعدل والمعدل والحال) بل لأنها تقنيات ترتبط وتتبع التقنيات الرئيسية أى اللاجوهية رغم

أن ذلك قد يكون بصيغة أخرى. ويمكن القول بأن تقنيات اللاعقلانية لها مهمة ليست هي تكثيف التقنيات اللاجهرية (مثلما هو الحال فى عناصر الإظهار) أى عناصر الفردية وإنما مهمتها هي أن تكون هي الأساس الذى تبنى عليه هذه التقنيات الأخيرة. وبالتحديد مايتعلق بالصور الشعرية الإيحائية أو الإيحاءات أو الرموز. وعندما نتناول المثال الذى بين أيدينا نجد أن تقنية اللاعقلانية تسفر عن إيحاء؛ وعلى هذا فإننى أؤكد على الفكرة التى أشرت إليها سلفاً ألا وهي أن الاختلاف بين تقنية مُحَدِّد اللاعقلانية irracionalizador وتقنية اللاعقلانية irracionalista وتكمن وظيفه تقنية إحداث اللاعقلانية irracionalizador فى توليد تقنية اللاعقلانية ألا وهي " الإيحاء " فى حالتنا هذه غير أنها ليست ذات معنى فى حد ذاتها، إنها تقنية تؤدي خدمة وتفتقر لمعنى وترتبط بأخرى أى بالتقنية الرئيسية فى إطار المعنى العام الذى أشرت إليه. أما التقنية اللاعقلانية فهي على العكس من ذلك إذ لها معنى وتعتمد على نفسها.

نتسأل الآن عن الكيفية وعن السبب الكافى وراء ظهور هذه اللاعقلانية التى نتحدث عنها؛ وحتى نجيب على هذا التساؤل ينبغى أن نعود إلى المثال الذى سقناه قبل ذلك وهو

من خلال عروقي، وليست الأسماء، ليس هناك اختصار

بل هنا شعر يجري وهو فى سن البلوغ.

تتأتى اللاعقلانية فى هذه الأبيات نتيجة نشاط نفسى مناقض بشكل ما لذلك الذى رأيناه فى كافة الحالات السابقة للإظهار السياقى، الذى كان ينجم مما كنا نطلق عليه " الاغتصاب اللواقعى للواقع "، فما نجده هنا هو على نفس شاكلة ما سبق، أى أنه " اغتصاب " أيضاً، لكنه هنا خلاف المثال السابق أى أنه اغتصاب " واقعى " للواقع؛ فإذا ما كان ما هو لا واقعى يحتل مكان الواقع ويتخذ لهذا بعض أوصاف الواقع (حيث يلهمنا تصديق حرفيته ولو أنه تصديق انفعالى أو ما يمكن

تسميته السابق على الوعى)، غير أن الواقع فى حالتنا هذه يصبح لا واقعياً لأمر شبيه ومناقض، ويصبح أيضاً لا عقلانياً، وعلى ذلك يجبرنا على أن نتخلى عن التصديق القوى الذى كنا نوليه للحرفية التى عليها انطلاقاً من الوعى. إن اللاعقلانية التى من هذا الصنف هى ما يمكن أن نطلق عليه " نيجاتيف " للإظهار. وما علينا إلا أن ندلف إلى أمثلة محددة

الندم مُحَمَّر

أخضر الخضير

أو إلى تعبيرات مثل " سيوف مثل شفاه (بمعنى شفاه مثل سيوف) إلخ إذ نجد أنه عندما يتم وضع المصطلح اللواقعى (" الندم مُحَمَّر " و " سيوف ") مكان الواقعى فإن هذا يجبرنا على تصديق حرفيته، حيث كان يجبرنا على أن ننظر إليه بشكل تشكيلى؛ إلا أن عكس ذلك يحدث فى الحالة التى نتحدث عنها حيث إن المصطلح الحرفى الواقعية (من خلال عروقى ليست الأسماء، ليس هناك اختصار ... تجرى) يحتل مكاناً مشابهاً لما يحتله مصطلح لا واقعى (من خلال عروقى ... شعر يجرى وهو فى سن البلوغ) وبذلك فإن " كسر النظام المتبع " عن طريق قانون القصور الذاتى يدفعنا إلى عدم تصديق حرفية التعبير (وهنا على القارئ أن يتمعن الموقف جيداً حتى يدرك أن التعارض كامل فى الوعى) حيث إن هذه الحرفية عقلانية بالكامل وبالتالي قابلة للتصديق من حيث المبدأ : " من خلال عروقى ليست الأسماء وليس هناك اختصار " حتى تفهم ما يقال بشكل مختلف. فالمصطلح أو العبارة اللواقعية (من خلال عروقى ... شعر يجرى وهو فى سن البلوغ) يقوم بوظيفة " معدّل اللاعقلانية " الذى يتولى تحديد المصطلح الواقعى (من خلال عروقى ليست أسماء وليس هناك اختصار يجرى) الذى ينظر إليه من حيث الواقع على أنه مُعَدَّل، حيث يضيف عليه نفس التوجيهات الدلالية من ذلك النمط اللواقعى، اللاعقلانى حتى يصل إلى المعنى - رخام بدون صوت (ناقص رخام بصوت) الذى هو فى هذا السياق حالاً للاعقلانية.

يتبدى لنا معدل اللاعقلانية، فى الحالة التى بين أيدينا، على أنه أمر بدهى حيث يظهر بوضوح أمام نواظرنا (من خلال عروقى ... شعر يجرى وهو فى سن البلوغ) وهنا نسأل: هل هذا المعدل قائم فى حالة ما إذا قلنا " رخام بدون صوت ؟ " إجابتنا هنا بنعم رغم أن ذلك يبدو غريباً. ومع هذا فإن المعدل لا يرى حتى فى هذا المثال أو فى تلك الأمثلة الأخرى التى لها نفس الوضع، ويحدث هذا لأنه يقوم بإحداث تأثيره لا انطلاقاً من النص بل من خارجه: أى انطلاقاً من ذاكرتنا ومن معرفتنا بالعديد من النماذج الشعرية التى ترجع إلى القرن العشرين، حيث عودتنا هذه النصوص على وجود الظاهرة الإيحائية فى صيغتها التوكيدية (الصور الشعرية الإيحائية والايحاء والرموز) والبرهان على أن ذلك هو بالفعل المعدل الرئيسى للاعقلانية ولا شئ غيره^(١) يظهر أمامنا عندما نبدأ فى تخيل ما الذى يجب أن يفهمه قارئ سابق على الفترة المعاصرة من تلك العبارات: ربما مال إلى تفسيرها على أنها جمل منطقية، ويذهب إلى ما هو أبعد من هذا حيث يعتبرها جملاً فيها حشو، غير أنه يفضل معدل اللاعقلانية ذاك (الذى يمكننا تحديده وإبرازه بالنسبة للحالة التى بين أيدينا فى عبارة " رخام له صوت ") نقول إنه يفضل ذاك المعدل فإن الصيغة المناقضة " وهى رخام ليس له صوت " لا يتم تلقيها - بالنسبة للقارئ - فى إطار معناها الواقعى والقاتل بأن ذلك الرخام هو صامت مثل باقى بنى جنسه بل يتلقاها القارئ فى جو انفعالى محض ناجم عن عدم التصديق الكامل لحرفية العبارة ، وفهمه لها بعد ذلك فى مدلولها اللاعقلانى المناقض تماماً للمعنى الذى عليه جملة " رخام له صوت " وهو معنى مناقض لما عليه - كما أقول - " رخام له صوت " .

غير إن هناك ظاهرة على النقيض تسهم فى تعقيد الخطوات التى أريد وصفها فى هذه السياق. وهى أن عبارة " رخام بدون صوت " التى لم يتم تصديق حرفيتها الواقعية فى الوعي عندنا تدخّل إلى هناك وتكتسب تصديقاً على أنها تعبير انفعالى محض له معنى لاعقلانى مثلنا له - حتى نتفاهم - على أنه " رخام له صوت " وهو معنى تأكد مسبقاً بهذه الصفة فى المرحلة السابقة على الوعي preconsciente ، ففى

هذا المكان من حالتنا النفسية نجد أن عبارة " رخام له صوت " هي عبارة مُصدِّقة حرفيتها، ولا يقتصر الأمر عند هذا الحد فقط بل إن إحساسنا يقول لنا بأن هذا التصديق يظهر في أقوى شكل له، أى مغلفاً بما أطلقنا عليه الإظهار *visualización* . لماذا ؟ لاشك أننا عندما نكون في حاجة لنفى شىء معين فما ذلك إلا لأن عالم الواقع كان يتضمن إمكانية تصديق، أى أن كتابة عبارة " رخام ليس له صوت " - كما فعل بيثنتى ألكسندر - مساوية من حيث إنها مثل الواقع لعبارة " رخام له صوت " وهنا يمكننا القول، ولكن بتعبير آخر - بأن جملة " رخام بدون صوت " (من حيث إنها تعبير لاعتقائى ومن حيث إنها تعبير حرفى لا واقعى؛ بمعنى رخام له صوت) تتولى وضع العبارة " رخام له صوت " فى مكان ما هو واقع. ومن خلال عملية كسر النظام المتبع التى نعرفها نجد أن هذه العبارة الأخيرة تكتسب إظهاراً عندما توضع مكان ما هو واقعى.

وهنا نجد أن عبارة " رخام بدون صوت " هي عبارة عن " مُعدَّل إظهار " بحيث تظهر جملة تتمخض عنه هي " رخام له صوت ". غير أن هذه العبارة الأخيرة عندما تظهر *visualiza*، تظهر معها أيضاً العبارة المناقضة لها " رخام بدون صوت " يرتبط بالمعنى اللاعقلانى الذى عليه عبارة " رخام له صوت " من حيث إنه النقيض التام له: فإذا ماتم إظهار عبارة " رخام له صوت " فلا بد أن تحظى العبارة النقيضة وهي " رخام بدون صوت " (= - رخام له صوت) .

تقاذف بين عبارة صريحة وعبارة ضمنية

لا بد أن القارئ قد لا حظ أن ما شهده فى الفقرات السابقة ما هو إلا " تقاذف " مثير بين العبارة الصريحة وبين عبارة أخرى ضمنية على النقيض منها لكن ذلك يحدث فقط انطلاقاً من وعينا، فهناك منافس غير مرئى (رخام له صوت) يقوم بملاعبة آخر مرئى (رخام بدون صوت) حيث يتولى تحويله من خلال عدة مراحل، ويتحول هو فى الوقت ذاته بالطرف الآخر. وعندما نحاول التوصل إلى خلاصة

لما سبق قوله بدون الدخول فى تشبيهات فإننا نجد: أن العبارة الإيحائية " رخام له صوت " و التى لم ينطقها الشاعر (لكنها فى روحنا بسبب تلك العبارة التى أشرت إليها والمتمثلة فى قراءة وفهم الظاهرة اللاعقلانية المعاصرة) تتولى إدخال اللاعقلانية على العبارة العقلانية القائلة " رخام بدون صوت " وبمجرد إدخال اللاعقلانية على هذه العبارة الأخيرة فإنها تسهم فى إظهار العبارة المنافسة لها وهى " رخام له صوت " الأمر الذى يجعل هذه الأخيرة أيضاً تعيد لها الكثرة بأن تسهم أيضاً فى إبراز العبارة القائلة " رخام بدون صوت " التى قامت فى اللحظة السابقة بعملية اللاعقلانية. نحن إذن أمام أربع عمليات مختلفة تبدأ فى حد ذاتها من خلال أربعة مراحل مختلفة الواحدة تلو الأخرى سيراً على نظام منطقى من الأسبقية ابتداء من عبارة " رخام بدون صوت " التى هى العبارة الوحيدة التى نطقها الشاعر.

المرحلة الأولى: إثارة عبارة " رخام له صوت " .

المرحلة الثانية: لاعقلانية عبارة " رخام بدون صوت " .

المرحلة الثالثة: إظهار عبارة " رخام له صوت " .

المرحلة الرابعة: إظهار عبارة " رخام ليس له صوت " .

والشئ المثير للدهشة فى هذا الأمر أن عبارة " رخام بدون صوت " تصبح - ظاهرياً - لاعقلانية، وتقوم بإظهار نفسها بعد ذلك. ذلك أن العبارة المنوط بها القيام بهذه المهمة (رخام له صوت) لا تتأتى فقط من خلال عبارة " رخام بدون صوت " كما لا توجد فى النص، ولا تظهر فى عقل القارئ حيث ترقد هناك لكنها مختبئة فى اللاشعور. وتعتبر كافة هذه الخطوات المكلفة بتحويل عبارة " رخام بدون صوت " من حالتها الطبيعية من حيث هى تعبير منطقى (أى خطوة إدخال اللاعقلانية عليها ثم الإظهار بعد ذلك) داخلة فى مرحلة السابقة على اللاشعور *Preconsciente* . ومعنى هذا أن تأثير اللاعقلانية ليس هو اللاعقلانى بل ينسحب ذلك عملية إحداث اللاعقلانية والإظهار من حيث هى كذلك.

الهوامش -

(١) هو أيضاً " معدل العقلانية " أى التوجه اللاعقلاني ، إذا ما كان ذلك قائماً ، المتعلق بالسياق الخاص الذى تدخل فيه الجملة .

ملاحظات إضافية

الفصل الحادى والعشرون

اللاعقلانية والقبول asentamiento

قبول اللاعقلانية: القبول « المؤقت » والقبول « الفعلى »

لا شك أن " عملية الترميز "، سواء فى مجموعها أو فى كل واحدة من مكوناتها (معادلات التماثل ذات الطابع السحرى) خالية تماماً - كما أكدنا - من أى بعد منطقى يصدر عن الوعى بشكل آلى - سواء بالقبول أو الرفض - وينطلق ضد الغايات الفنية عند مواجهتها؛ لكن ما الذى يحدث فى هذا المقام بالنسبة لعملية " الترميز " بمعناها الصحيح ؟ هناك فرق بين ما يسمى (مراحل الترميز *Proceso simbolizador*) $(A = C = B)$ [الانفعال فى الوعى ب C) وبين " الرمز " (A مع الانفعال C) الذى ينجم عن ذلك (أستخدم هنا كلمة " رمز " بمعناها الأشمل)، إذن نجد أن تلك " المراحل " هى الوسيلة التى يشكل " الرمز " غايتها، فعلى سبيل المثال نجد أن لفظة " الليل " هى عبارة عن رمز للموت فى بعض القصائد، ويتم هذا من خلال عدة معادلات " سحرية " أو من خلال ما يسمى " مراحل الترميز " وهى كلها تجعل من ذلك ممكناً (ليل = ظلمة = لا أرى = لدى مساحة أقل من الحياه = أنا معرض لخطر الموت = موت)؛ كما قلت بأن القارئ الذى لا يرفض مصداقية المعادلات السحرية الخاصة " بمراحل الترميز " إذ هو لا يستوعبها، فإنه يقوم بعكس ماسبق إذ لا يصدق حرفية الرموز فى حد ذاتها (ما عدا الاستثناء الذى نعرفه)^(١)؛ غير أننا إذا ما أدخلنا البعد الهزلى على التأكيدات الرمزية

فإن الغاية المرجوة هي إمكانية قبولها، فعندما يتحدث الشاعر عن " جزر تبجر " وعن " نور يغنى " (إحياءات) وعن " صقور كأنها هُوات " أو يؤكد لنا أن " المطر أمر يحدث عادة في الماضي " أو أن " العصفور الصغير مثل قوس قزح " (صور شعرية إيحائية) نجد أنفسنا بحاجة إلى تلقى تلك التراكيب وكأنها تريد أن تقول لنا شيئاً ليس بالتحديد ذلك، ذلك أن الشيء ذاك بحرفيته أمر غير قابل للتصديق وبالتالي غير مقبول.^(٢)

إن الحاجة إلى القبول بالنسبة للظاهرة الرمزية من حيث هي تتسبب في مشكلة خطيرة ذلك أنها تبدو وكأنها تضم داخلها تناقضاً غريباً، وقد رددت كثيراً في كتابي " نظرية التعبير الشعري " ^(٣) أن أى تعبير عما هو شعري يفترض وجود أربعة لحظات ترتبط ببعضها البعض زمنياً طبقاً لأسبقية منطقية (غير تاريخية) فيما بينهما، فحتى ننفلح (سوف نحدد سريعاً ماذا يعنى ذلك من الناحية التقنية) فإننا نحتاج مسبقاً " قبول " المعنى المقترح، أى المضامين التي تضمها العبارات ، حيث يجب أن تتبدى لنا عندئذ وكأنها " مولودة شرعياً " لكننى أنا لا أستطيع أن أعرف فيما إذا كان هناك شيء " مولود شرعياً " أم لا طالما أننى لا أعرف - بشكل مسبق - هذا الشيء. وبعد ذلك نجد أن المعرفة المنطقية للمضمون الشعري لها أسبقية منطقية بالنسبة للقبول الذي يأتى فقط - ربما يحدث ذلك - وكأنه مجرد محصلة للخطوة السابقة؛ وبمجرد قبولي يمكننى الانتقال إلى معرفة جديدة بالمحتوى الشعري، وهى معرفة ليست لها أدنى صلة بالمعرفة السابقة.

فقد كانت المعرفة السابقة تسبر أغوار المضامين الشعرية فى أحد جوانبها ألا وهو مشروعيتها. " هل يمكن لإنسان أن يقول: يد من ثلج، دون أن يقدم برهاناً ؟ هل هناك شبه كاف بين اليد والثلج ؟ ذلك هو نمط القضايا التي تحاول المعرفة الفاحصة fiscalizador التوصل إلى حل له؛ إذن نجد أن تلك المعرفة ليست حرة وليست بنون غاية بل إنها تتسم بالبوليسية؛ وبالفعل تتلقى بعض جوانب المضمون الشعري، الذي يوجد بين اليد والثلج - فى المثال الذي ذكرناه - وبعض جوانب معادلتها (يد = ثلج)

سواء مع المؤلف أو مع أى بطل يطل علينا من القصيدة طالما أنه ينطق بالعبارة؛ غير أنها لا تتلقى المضمون الشعورى فى حد ذاته أى فى جماعة؛ فهذه المعرفة الحقيقية التى يمكن أن نطلق عليها " المعرفة التى لا تتوخى غاية أو " المعرفة الجمالية الحقيقية" تتأتى بعد عملية القبول. وبهذه الطريقة يدرك القارئ الآن درجة النقاء التى عليها بياض تلك اليد التى كان الشاعر قد قارنها بالثلج، وعندما نجعل المضمون الشعورى - من خلال التأمين أو " المعرفة التى لا تبحث عن غاية - وكأنه ملكنا (أى هذا البياض الخاص فى المثال الذى بين أيدينا) ندخل إلى المرحلة الرابعة للعملية الفنية التى هى عبارة عن المتعة الجمالية أو السعادة التى من ذلك الصنف والتى يتحدث عنها جان بول سارتر^(٤) ، فهى متعة (أو سعادة) تنبثق من المعرفة الحقيقية التى أطلقنا عليها فى الحالة المحددة التى بين أيدينا " بدون غاية " و أصبح كلا الأمرين (المعرفة التى لا تبغى غاية والمتعة) شيئاً موحداً هو ما نطلق عليه " الانفعال " إذن نجد أن " المعرفة الفاحصة fiscalizador والقبول والمعرفة التى لا تتوخى غاية والسعادة الجمالية هى اللحظات الأربع التى يمكن لعدسة الزمن - كما يقول الألمان - أن تتعرف عليها فى هذه العملية التى تبدو دقيقة لكنها غير ذلك منطقياً ذلك أنها تأثرت بعبارة شعرية موجزة؛ إننا نقبل لأننا نعرف " من خلال الفحص؛ إننا نعرف نعرف " بشكل ليست هناك غاية من ورائه " لأننا نقبل، ونشعر بالمتعة لأننا نعرف " بشكل ليست هناك غاية من ورائه " المضمون الشعورى الذى تولى الشاعر إضفاء التفرد عليه بشكل مسبق، أو - بشكل أدق - الذى قام الشاعر بمعالجته حتى نشعر بهذا التفرد؛ ويعتبر هذا الأخير " القانون الأول " فى الشعر، وبالتالي فإن القبول هو القانون الثانى، حسن، ولكن ماذا عن الظاهرة الإيحائية ؟ ما الذى يحدث بالنسبة للاعقلانية، حيث المعانى مختبئة ؟ لا يبدو أن بالأماكن تحديد مشروعية المضمون الشعورى الذى لا تتبدى هيئته الرئيسية أمام نواظرننا، ومع ذلك فالأمر ليس مثار قلق إذا لم نكن قد توصلنا - مثلما ما توصلنا إليه - إلى خلاصة مفادها أنه لكى يمكن القبول لابد من أن نعرف مسبقاً وبشكل " تفتيشى " أن القبول هو أحد قانونى الشعر،

ويبدو أنه لا يوجد هناك فن، فكل رمز لابد أن يكون مقبولاً، فالقبول أولاً ثم تأتى بعد ذلك المعرفة الفاحصة ورغم هذا لا نعرف . فكيف ذلك؟

علينا أن نقوم بفحص آلية القبول أو الرفض فى حالة الصورة التقليدية وذلك حتى نكشف لغز هذه المعضلة، وعلينا ان نرى فى هذا المقام الكيفية التى على أساسها يعمل عقلنا فى حالة وجود صورة شعرية إيحائية على سبيل المثال. ولزيد من الدقة علينا أن نأخذ صورة تقليدية مناقضة ولنفترض أنها هى هذه الجملة فى إطار السياق المناسب لها: " النساء عَدَسٌ " . فلا شك أننا نعتبر أن المضمون الشعورى المتولد عن ذلك غير مشروع وبالتالي نرفضه.

لا شك أن سلوكنا مختلف إزاء صورة شعرية إيحائية، فعندما نقرأ - على سبيل المثال - عبارات مثل " عصفور صغير مثل قوس قزح " أو " صقور مثل الهَوَات " فإن نقطة البدء عندنا عدم تصديق ما نصدقه بالتأكيد عندما نواجه صورة شعرية تقليدية: أى أن كلا الواقعين أو طرفى التشبيه لابد من أن يكون بينهما وجه شبه منطقي يتعرف عليه العقل فوراً، إننا لا نعتبر أن الشاعر، وهو يؤكد لنا هذه الأشياء، يريد أن يقول بأن " العصفور الصغير " يشبه قوس قزح بالشكل الذى قاله، أو أن صقراً يشبه هوة، إننا نشعر أن طرفى التشبيه قد تمت المقارنة بينهما لغاية تنحصر فى إثارة الانفعال، وعندما نشعر بذلك لا يمكننا أن نرفض عدم التشابه البدهى هذا بين طرفى الصورة اللذين ارتبطاً ببعضهما من خلال معادلة عند الشاعر، والسبب فى ذلك هو أنه فى مثل هذه الحالات لا يوجد أى خطأ ارتكبه الشاعر. وهنا علينا ألا ننسى أن من قبله أو نرفضه إنما هو الشاعر (وبمقولة أدق هو تلك الشخصية التى نراها فى الأبيات الشعرية وهى الشاعر) وليس ما يقوله، أو ما يقوله فقط طالما أن هذا القول يعبر عن عقبات أو أمور تتصل بمن يتحدث إلينا من خلال القصيدة متظاهراً أنه المؤلف. إن البنية اللاعقلانية للشعر المعاصر تحملنا على أن نهذاً ونلغى تماماً استعدادنا التدقيقى، وأن ننتهى لتلقى تلك الشحنة الانفعالية دون فحص مسبق للمادة الدلالية الناجمة عن تلك. إننا بحاجة إلى فتح الطريق أمام انفعالنا دون تحفظ من

جانبنا أو فيما يتعلق بالوفاء بالمضمون الشعوري أو أى شرط من الشروط، والسبب هو أننا لا نجهل أن وجود وجه الشبه أو عدم وجوده يكمن أساساً فى الانفعال الذى أثاره فينا كل واحد من العناصر التى دخلت فى المقارنة (صقر = هوة ؛ عصفور صغير = قوس قزح). وحتى هذه اللحظة نجد أن كلا من القبول أو الرفض لم يبدأ عملهما بعد، أو بمقولة أخرى لما كان عدم الرفض يعنى القبول فإننا نجد أن القبول هو الذى قام بالعمل ولكن بشكل مبالغ فيه حيث لا يوجد هناك أى تميز إذ نجده يظهر فى كل حالة دون استثناء. ومع ذلك فإن هذا القبول بلا نقد ليس هو القبول الحقيقى فذلك الآخر هو الذى سيأتى بعد ذلك، إنه قبول " مؤقت " مهمته قبول تيار الانفعالات الناجمة عن طرفى الصورة وهما A و E (صقور = هوات، عصفور صغير = قوس قزح) وهى إنفعالات نقوم حينئذ بفحصها، والأمر هو أن ما يقبل الفحص العقلى عندنا هو الشبه الانفعالى. إننا نقبل أو نرفض الشبه الانفعالى. وليس الشبه المنطقى القائم بين A و E عندنا نقول إن $E = A$ ؛ غير أنه قبل أن تتم هذه الخطوة الأخيرة لابد وأن تصلنا تلك الانفعالات التى سيتم الحكم عليها وبالتالى تتطلب المعرفة " الفاحصة " التى ذكرتها والناجمة عن فحص تلك الانفعالات من حيث طبيعة علاقاتها: إمكانية الجمع فيما بينهما أو بمقولة أخرى إمكانية وجود شبه بين طرف وآخر والإمكانية المتوفرة عند أحد ما للقيام بأحداث المقارنة بين الطرفين دون أن يظهر أنه شخص غير ناضج أو غير عاقل. وهنا تبدو عملية الفحص هذه وكأنها الفاعلة ذلك أن هناك فرقاً بين ما هو " إحساس " وبين ما هو " تأمل " ما نحس به، وهذا التأمل هو كما قلنا ذو طابع جزئى، ثم تأتى بعد ذلك مباشرة عملية القبول الفعلى المؤكد لما اعتبرناه منذ لحظات بأنه شيء هش؛ ومن الواضح أننا نقبل: هذه المرة الثانية فى حالة وجود شبه بين الانفعالات وإلا فإن ما سوف يظهر إنما هو الرفض، وعندما نقبل بهذه الصيغة الثانية الفعلية والسليمة فإننا عندئذ نكون قد احتضنا تلك الانفعالات الناجمة عن التأمل أو المعرفة " التى لا غاية من وراءها " ، وليست تلك المعرفة الفاحصة، أو ذلك الموقف العقلانى .

وإيجاز لما سبق نرى أنه رغم الظواهر المناقضة فإن المعرفة الفاحصة للمضمون الشعوري سابقة على القبول الحقيقي (أو الرفض) حيث سيظهر هذا بعد القبول الأول والذي معه ستستمر المعرفة الحقيقية لذلك المضمون الانفعالي الذي يتم تأمله في وحدته وتفردّه (وهذا التفرد يولد كما قلت من التخيل، ولما كنا نتحدث عن الفن فما يهمّ هو هذا التخيل) والفارق الوحيد القائم في كل هذا مع الصورة الشعرية التقليدية هو وجود القبول المؤقت الذي يعتبر أمراً ضرورياً لننفتح على الانفعالات التي سيتم الحكم عليها بعد ذلك من خلال شعورنا . ورغم أن ذلك القبول قد لا يكون الحقيقي فإنه عندما يفتقر إلى القدرة على التميز (وهي صفة جوهرية لهذا النوع) يلاحظ أن مجرد ظهوره يعكس أصالة الشعر المعاصر الذي يمكن التجديد البنيوي فيه - بالنسبة للا عقلانية - في أنه يحدث تأثيره العميق على طريقتنا في العمل بواحد من القانونين الرئيسيين في الفن .

الهوامش

- (١) إننى أقصد الرموز غير المتجانسة حيث الرامز واقعا ، وبالتالي لا يمكن إلغاؤه نظر الطبيعة .
- (٢) على أن أذكر هنا أن حرفية الرمز تتأكد فى المرحلة السابقة على الوعى رغم أنه يمكن عدم تصديقها ، وبالتالي يصل إلى الوعى الانفعالى المتعلق بذلك .
- (٣) أقول ذلك فقط فى الطبعة السادسة- الجزء الثانى ص٣٥-٣٧ .
- (٤) جان بول سارتر "ما هو الأدب" - باريس - طبعة جاليمار- سلسلة "أفكار" ١٩٦٩ ص١٧٣ .

الفصل الثانى والعشرون

الرمزية التصحيحية

اللاعقلانية التصحيحية من خلال الإسناد العروضى encabalgamiento

لما كنا فى معرض الحديث عن اللاعقلانية الشعرية توجّب علينا أن نتأمل تلك النمطية القليلة الشيعون التى يمكن أن نطلق عليها الرمزية التصحيحية، ذلك أن أهم ما يميزها أن السياق يقوم بعمله من جديد متجهاً إلى الخلف وذلك بإدخال اللاعقلانية على معان كانت قد ظهرت قبل ذلك فى وعينا بشكل منطقي. لنقل ذلك باستخدام مصطلحات تقنية: إنها حالات نرى فيها ظهور مُعدّل لا عقلانى فى بداية الأمر، وبعد ذلك يظهر المُعدّل الذى يقوم بأثر رجعى، بإحداث أثره على المعدّل *modificado* السابق ويحوّله بعد ذلك إلى حال *sustituyente* ولكن بشكل متأخر.

ويلاحظ أن خطوات هذه التقنية تصلح كثيراً للفكاهة كما سوف نرى لاحقاً، غير أنى أعتقد أنها ليس أقل ملاءمة للشعر رغم قلة استخدامها؛ ولما كان هذا النمط من اللاعقلانية يتسم ببعض الخصوصية - نظراً لطبيعته الخاصة - فإننى سوف أستخدم فى البداية مثلاً من أحد دواوينى الشعرية، كما أن هذا المثال يتسم بالوضوح الذى عليه تظهر هذه النمطية. فالشاعر يتحدث عن الوجوه الشابة التى لا تبدو وعليها أية أعراض تدل على مرور الزمن أو على الخُبُوِّ وبالتالي لا يبدو أن سيأتى اليوم الذى ستترك ما هى عليه الآن. ومن جهة أخرى فإن الأشخاص من نوى الأعمار الصغيرة لا يؤمنون بذلك رغم أنهم يعرفون أن الموت هو النهاية، ولا يقتصر الأمر عند هذا الحد

إنهم لا يؤمنون حقيقة أن سيأتى عليهم يوماً تدركهم فيه الشيخوخة، هذا هو المعنى
الضمنى لبداية القصيدة

الفتى

لا يهرم أبداً

وبعد ذلك بعدة مقاطع (أبيات شعرية) يقال لنا الفتى (خارج إطار الزمن فى
هذا المقام) :

يتصنع مرور (الزمن) لكنه يعيش دوماً

عند نقطة تقع بعيداً عن المرور، عند الحدود

التي يبدأ عندها النور،

من الخارج، رغم وجودها التقرينى عند الحدود الواهنة

لمرور (الزمن) الذى لا يحصى، ولقوة الاضمحلال،

إذ يوجد على هامش المادة غير المرغوب فيها والتي تتحرك

واهنة، وزاحفة

وكانها تموج قدرى . الفتى ثابت

نقى ليس به دنس

مثل الزجاج الذى يعكس الماء النقى

يضرب الماء النقى

الزجاج العبقري .

كوب فى ذاته ، وكأس فى ذاته حتى حافة

موسيقى ، المتوج ،

والأكيد ، والغير كاذب

يرقد ، وقد أنقذ حقيقة .

وأرى ملاحظة ، ونوراً مخملياً

فوق الروابى النورانية .

لقد وجدت نفسى مجبراً على الاستشهاد بهذه الأبيات الكثيرة وذلك لإيضاح بيت
ونصف من الشعر يهمننا التعليق عليه فى هذا المقام

كوب فى حد ذاته وكأس فى حد ذاته حتى حافة

موسيقى ...

" أى أن الفتى منعم بذاته ويعيش الكمال المطلق لكيانه "

وتتسم بالتعقيد تلك المراحل العقلية التى نصل من خلالها إلى المعنى الذى
اختصرنا فيه هذه الأبيات

كوب فى حد ذاته وكأس فى حد ذاته حتى الحافة

حيث نفهم " إن الشاب " إنما هو عبارة عن جماع الواقع بكامله ، وكأنه كأس
امتلاً عن آخره بجوهره هو . و " الحافة " التى يجرى الحديث عنها حتى هذه اللحظة
من القراءة هى حافة الكأس ولا شئ آخر ، ويظهر هذا المعنى بوضوح فى وعينا ،
وبالتالى فهو ذو طبيعته منطقيه ؛ وبعد أن نقوم نحن معشر القراء بقراءة الكلمة
الأخيرة فى البيت وهى حافة borde نواصل القراءة ندرك الخطأ الذى وقعنا فيه :
فهذه الحافة ليست حافة الكأس بل " حافة موسيقى " وهنا نقوم بتصحيح ما فهمناه
سابقاً وذلك بعدم " التصديق " العقلى لعبارة " حافة الكأس " ونحل محلها تلك

الأخرى " حافة موسيقى " ومن الطبيعي أننا بهذه العملية الثانية فى وعينا بحيث تبدو عبارة " حافة موسيقى " وكأنها ذات دلالة مقبولة انفعالياً فى الوعي رغم لاعقلانيتها (هو ما يحدث فى الرمز المتجانس) ، وهذا مثل ما حدث قبل ذلك بالنسبة للمعنى المنطقى لعبارة " حافة الكأس " التى إختفيت منطقياً بالنسبة لنا . لا شك أنه من المنطقى أن تختفى لكن هل يحدث نفس الشيء فى المستوى اللامنطقى أو بمعنى آخر المستوى اللاعقلانى ؟ لا . وذلك لسبب بسيط . إذ يمكننا أن نقتصر تماماً على العبارة التى اعتبرناها مسبقاً جيدة وهى " حافة الكأس " يمكننا أن نرفضها من حيث منطقيتها ، غير أن الأمر غير الممكن أن نلقى الانفعال الذى أحدثته فيها ذلك لأنها أحدثته وانتهى الأمر ولا مناص من ذلك فهو منسوب للماضى ، ومحصلة هذه العملية المتعلقة بعدم التصديق تكمن فى إلغاء المنطقية والإمساك فقط بالانفعال الذى أحدثته هذه العبارة فيها . غير أنه لما كان كل انفعال " له معنى " وأن كل انفعال " يفسر " الشيء الذى يتعلق به ، ويقول لنا بشكل لاعقلانى شيئاً عن نفسه فإن ذلك الانفعال الذى إتخذناه لأنفسنا ولا يمكننا رفضه يظل ذا دلالة بالنسبة لنا ولكن بشكل لاعقلانى بالنسبة لعبارة " حافة الكأس " التى تلقيناها قبل ذلك بشكل منطقى . وإيجازا يمكننا أن نشير إلى أن مقولة منطقية (حافة الكأس) أثارت عندنا إنفعالا معيناً ، وقد حل محلها - فى وعينا ومن خلال ذلك الانفعال - هذا الانفعال نفسه الذى تضمنه هذه المقولة ، ولكن يحدث ذلك بطريقة لاعقلانية . فما كان منطقياً " حافة الكأس " أى مجرد مُعدّل تعرض لتأثير لاعقلانى بشكل رجعى *retroactivo* متحولاً بذلك إلى حال *susti-* *tuyente* . ما هى الوسائط الغوية التى يتم ذلك من خلالها ؟ يحدث ذلك من خلال الأسناد العروضى *encabalgamiento* حيث يتم إسناد " موسيقى " لحافة ، فعندما تتولى الوقفة التى توجد فى نهاية البيت تأخير وصول هذا " المسند " فإنها توقعنا فى خطأ نسبة أو إسناد الحافة للكأس ذلك أن الانتساب هنا كان منطقياً . وقد ولدت بذلك تلك التقنية اللاعقلانية التى تحدث فعلها بفضل التصحيح اللاحق ، فهنا نجد أن اللاعقلانية تزحف بقوة نحو الخلف: إذ تذهب لما قبل بدلاً من لما بعد ، ونقطة انطلاقها هى المعدّل اللاحق (حافة موسيقى) ثم تتجه لاعقلانياً نحو المعنى المنطقى السابق

عليها (حافة كاس) الذى تلقى التصحيح: إذا انتقل من مجرد هدف للتعديل -modifi- cado (منطقى) إلى أداة إحلال substituyente (لاعقلانية)، ومع هذا علينا أن نلاحظ أنه رغم هذه الغرابة وذاك الوضع الشاذ فإن مضمون اللاعقلانية الذى نستخدمه عندما نتحدث عن هذه التقنية يظل وفيًا بالكامل لذلك التعريف الذى وضعناه للاعقلانية فى كافة فصول هذا الكتاب: فعبارة " حافة موسيقى " ترمز " حافة كأس " .

ولما كان مُعدّل اللاعقلانية فى هذه الحالة " حافة موسيقى " يعتبر فى حد ذاته - ويغض النظر عن مهمته فى إدخال اللاعقلانية - رمزاً متجانساً (موسيقى = [جمال لا يصدق، وطرافة أو كمال = [انفعال بجمال لا يصدق ويطرافة أو كمال) هنا نجد أن نتيجة (التصحيح " مضاعفة البعد الدلالى من خلال مرموز آخر؛ فعبارة " حافة موسيقى " التى كانت تعنى - كما قلت بين الأقواس - الكمال إلخ أصبحت تعنى رمزياً " حافة الكأس " كما يمكن أيضاً أن تكون نتيجة التصحيح التى نتحدث عنها رمزاً غير متجانس هذا إذا ما كان معنى مُعدّل اللاعقلانية منطقياً؛ يقول بيثنتى ألكسندرى فى واحدة من قصائده، التى يضمها ديوانه " قصائد الاكتمال " poemas de la consumación متحدثاً عن روبين داريو

يا روبين يا من قمت يوماً بذراعك الطويل

بالقضاء على رغاو أو ألوان . تنظر .

من ينظر يرى . ومن يسكت فقد عاش .

لكن عينيك الرحيمتين ،

عينيك الطويلتين اللتين فُتحتا شيئاً

فشيئاً ، عينيك الجميلتين بشكل لا يوصف

رأيتا أكثر وأبصرتا فى الظلمة

يلاحظ أننا عندما نقرأ البيت ما قبل الأخير فى سياقه الشعرى بالشكل الخاطئ الذى نعرفه فإننا نجد هذا المعنى المنطقى الذى نطلق عليه : B عينيك الطويلتين اللتين فتحتا شيئاً قليلاً نحو الخارج فقد كانتا أسيرتين ومركزتين فى داخل النفس. ويلاحظ أن عبارة " فشيئاً " التى تم إسنادها عروضيًا، والتى جاءت بعد ذلك أو هى المعدل اللاعقلانى " شيئاً فشيئاً "، تتولى تدمير ذلك المعنى المنطقى وتُحلّ آخر محله وهو ما سوف نطلق عليه A : عينيك الطويلتين اللتين فتحتا شيئاً فشيئاً، وهى تتأمل ببطء وبكثافة العالم المحيط بها وتتعلم ببطء مما حولها لتدركه إدراكًا عميقًا " لكن المعنى الأول - كما تعرف - يظل فى الانفعال رغم زواله المنطقى، كما أنه ذو دلالة لاعقلانية من خلال هذا الانفعال.

ولما كان معدل الاعقلانية ذا طابع منطقى فى الحالة التى بين أيدينا (" شيئاً فشيئاً ") تعنى - من حيث المبدأ - المنطقة الليبرالية (فإننا نجد أمامنا رمزاً غير متجانس، فكما شاهدنا هناك أحد المعانى الذى يتسم بالمنطقية (المعنى A) والآخر يتسم باللاعقلانية (المعنى B) .

حالة من حالات اللاعقلانية التصحيحية

عند فرأى لويس دى ليون .

الأمر الغريب أننا عثرنا على تطبيق نادر لهذه التقنية كما أنه غير شديد البداهة ويأتى فى موضع لم نكن ننتظره: إذ وجدناه عند شاعر سابق على الفقرة المعاصرة بوقت طويل وهو فرأى لويس دى ليون F-luis de león . ويلاحظ أن " معدل اللاعقلانية " الذى نراه فى المثال المذكور يفتقر إلى الرمزية، إنها الأبيات الشهيرة من قصيدته " أنشودة حياة العزلة "

Y mientras miserable -

mente sa están los otros abrasando ...

وبينما يحترق

الأخرون بتعاسة

حيث نجد أن الإسناد العروضي هنا encabalgamiento له جذور قديمة عند الشعائر اللاتينية هوارس "quam lingua latium; si non offenderet unum-" "quenque poetarum limae labor, et mora" [Epistola ad pisones] التي عليها لفظة "miserable" فى بيت الشعر الأول، وهى أعلى بكثير مما لو كتب على النحو التالى:

Y miserablemente,

mientras, se están los otros abrasando

لماذا إذن هذه القوة ؟ أعتقد أن السبب يمكن فى فاعلية اللاعقلانية التصحيحية، ففى لفظة " miserable هناك تعاسة أكبر، أى أنه تعاسة أكثر جوهرية من لفظة miserablmente هذه اللفظة الأخيرة - يمنح " التعاسة " فقط للصيغة التى يتأتى بها الحدث، بينما نجدها بالنسبة للصيغة - أى miserable وقد أطلقت على الفاعل.

يحدث هنا الشيء نفسه أو ما يشبهه، والذي وجدناه فى الأمثلة التى قمنا بتحليلها حيث نفهم فى بداية الأمر لفظة miserable كصفة، مصحوبة بالشحنة الانفعالية المرتبطة بها وأن هذه الشحنة هى أكبر - كما نقول - من الشحنة التى عليها الظرف miserablmente حيث تتحول الصفة المذكورة إليه عند قراءتنا للبيت الثانى، فالعنصر الذى تم إسناده هو " mente " وهو الذى يتولى القضاء على منطقية العنصر السابق (أى الصفة المفترضة miseralle) غير أنه لا يمكن القضاء على التأثير الانفعالى الذى شعرنا به، وبالتالى فإن الصفة تظل رغم أنها تدخل فقط فى دائرة ما هو لا عقلانى، أى أنها " حال" sustituyente لاعقلانية " ومن نافلة القول

الإشارة إلى أن معدل اللاعقلانية (فى الظرف المشار إليه) لا يوجد به رمز أو رمزية من أى نوع ولو كان ذلك بصفة مسبقة: والمحصلة التى بين أيدينا هى ازدواجية غير متجانسة فى المعنى.

حالات فى الفكاهة :

يلاحظ أن الحالات التى بحثناها اقتصررت التقنية فيها على الشعر، لكن عندما يحدث تغير عميق على طبيعتها يمكن الوصول إلى تأثيرات فكاهية ولو أنها فكاهة قاتمة وحادة مثل التى نجدها فى هذه الأبيات لبلاس دى أوتيرو Blas de otero

آه بالودفيج فان بيتهوفن

قل لى ما الذى تراه، وما الذى يدخل عينيك،

بالودفيج، أى ظلال تروح وتغدو، تروح (فان)

يابيتهوفن.....

إن أول شيء علينا أن نقوم به هو إيضاح السبب الذى من أجله نجد هذه الأبيات عبارة عن نكتة، من حيث المبدأ، وهو نفس ما كان أو يراد له أن يكون شعراً فى الأمثلة السابقة - يبدو لى أن السبب الكامن يجب أن نعثر عليه فى خطأ القراءة الأمر الذى يجعل هذه التقنية أمراً مختلفاً عنها فى السابق أى أنها أصبحت لعباً بالألفاظ فقط، رغم أنها لا تختلف شكلياً عن الظاهرة الشعرية السابقة.

علينا هنا أن نسير ببطء فى طريق تحليل التاكيديين اللذين جمعنا بينهما فى الفقرة السابقة، حيث نجد فى المقام الأول ذلك الخطأ البارز الذى نقع فيه عندما نخلط بين لفظة van بمعنى " فان " لبيتهوفن وبين لفظة " van " التى هى فعل يذهب مُصَرَّف مع ضمير الغائب الجمع فى المضارع وفى الصيغة الاخبارية. هما إذن

كلمتان مختلفان جذرياً عن بعضهما البعض حيث لا توجد هناك علاقة اللهم إلا الشكل الخارجى الذى جاء بالمصادفة، كما أن التشابه ليست له دلالة على المستوى الصوتى. والخلط بينهما إنما هو خطأ ضخم وبالتالي غير مقبول وهنا فإن الأثر الناجم لا يعدو عن كونه كوميدياً. لكن ممّن نضحك؟ لقد قلت فى كتابى نظرية التعبير الشعرى بأن الفكاهة تتضمن دائماً نوعاً من الصدع الواضح بين ذلك الفكاهى الذى نضفّق له، لكننا لانتفق معه، وبين الشخصية غير المتزنة التى يهزأ بها الفكاهى، والتى أمامها أيضاً نبتعد نقدياً بابتسامة تعبر عن اختلافنا. ولا يوجد هناك تردد أو اختلاف حول هذه النقطة اللهم إلا إذا بدا أن كلا من الفكاهى والشخصية غير المتزنة قد توافقا أو التقيا فى شخصية واحدة وهنا نتساءل: كيف يمكن لنا أن نتضامن وأن نقبل - فالقبول يعنى التساوى دائماً - مع الشخص نفسه الذى نختلف معه فى البعد الهزلى؟ والإجابة هى أن الأمر لا يتعلق أبداً بنفس الشخص، إننا نقبل المؤلف الذى يبدو لنا رصيناً ومسلياً، غير أننا نضحك لعدم قبولنا لشخصية أدبية يمكننا أن نطلق عليها " المؤلف غير المتزن Autor Torpe الذى هو من ابتكارات المؤلف الذى لا يتسم أبداً بأنه " غير متزن ". وفيما يتعلق بالتلاعب بالألفاظ وهذا الفصل المتناقض للمؤلف إلى مؤلف فعلى وشخصية متخيلة إنما هو أمر شائع، رغم أنه أحياناً ما نجد الدورين وقد قام بكل واحد منهما شخص مختلف مثلما يحدث فى المسرح على سبيل المثال، فربما جاء المؤلف بعد نهاية العرض وقدم تحياته للمشاهدين ليتلقى التهنئة التى يستحقها على ما تقدم من شخصية غير متزنة أستخدمتها كثيراً، وعلى أية حال فمن يقوم بدور " الرجل غير المتزن " فى نطاق اللعب بالألفاظ عليه أن يتجامل - أو يتصنع ذلك - ثانية المعنى التى يجب على القارئ أو المشاهد أن يدركها ويفرقها، لأن نجد أن بطل اللعب بالألفاظ يتكئ على واحد من المعاني الممكنة ويخاطبنا بذلك المعنى الآخر سواءً بأن يتصنع تسليطه بهذا المعنى الكامل ويدون أى هامش يتصنع الطريق أمامه إلى الدور الآخر انتحاراً من المؤلف - لأن يقوم المستمع - ولكن بدرجة أقل من البراءة - بالخروج من تلك العبارات بمعان لا يستخرجها البطل الذى يطل علينا من خلالها (أى النصوص). يمكننا أن نعثر فى الكوميديا التى ألفها بدرو مونيوت سيكا " P.M.seca

حضرتك اسمك أورتيت " على سرد لتلك المكيدة العبقريّة التي رتبها شخص يدعى " أمارانتو " حتى يتزوج من أرملّة أرتيت تلك المرأة الغنيّة: وهذه المكيدة عبارة عن أن جسده " ملبوس " بروح أورتيت الزوج الذي توفي هاهو الحوار الدائر بين أمارانتو وبالنّيتينا

بالنّيتينا: معذرة، الأمر أننى كنت أعتقد أنك لم تكن أنت

أمارانتو: من ظننتنى ؟

بالنّيتينا: ظننتك الآخر. كنتُ أعتقد أن الموتى لا يعودون أبداً، كنت أعتقد أنك لم تكن أنت، إنك كنت حياً، فأنا كنت أرى فيك فقط أمارانتو.

يلاحظ أن عبارة " أنك كنت حيا " *que eras um vivo* عبارة عن لعب بالألفاظ ففيها نجد لفظة *vivo* وقد استخدمت بمعنيين مختلفين تماماً:

أولهما: هو أن بالنّيتينا وحدها تعنى بها أن أمارانتو لم تكن المرحوم أورتيت وإنما هو أحد لم يمّت بعد؛

ثانياً: المعنى الذى يتلقاه الجمهور إلى جوار المعنى الأول وهو أن أمارانتو لم يكن إلا أنساناً قليل الحياء أى *vivo*. وفى هذه الحالة نجد أن بالنّيتينا بريئة تماماً من أى لعب بالألفاظ ومع ذلك فهي بطلة الموقف؛ كما يحدث فى حالات أخرى نجد فيها أن الشخصية التي تتحدث إنما هي شخص يريد أن يكون المؤلف، وهنا فإن " البراءة " أو عدم القصد لايمكن أن نراها إلا فى مستوى متخيل وبدرجة ثابتة، وهنا نجد الشخصية لا تتصنع إنها المؤلف وانتهى الأمر بل تتصنع إنها كاتب غير موجود، وهذا الأخير بدوره ولد من محض الخيال والفرن: أى أنه مؤلف يجهل تماماً ذلك النوع من اللعب بالألفاظ. ولنقل نفس المعنى بطريقة أخرى: إنه يتصنع دور " المؤلف غير المتزن " ليقول هذه المقولة بالشكل الذى رأيناه مسبقاً، وهنا نجد أنفسنا أمام ثلاثة أشخاص مختلفين: أحدهما الشخص الواقعى، والآخران ينسبان إلى عالم الأدب: حيث نجد المؤلف الحقيقى الذى هو البطل الشعرى الذى يقوم بدور " المؤلف المتزن "، أو أخيراً

نجد تلك الشخصية الكوميديّة التي يقوم بتمثيلها ذلك البطل المتخيل وغير الكوميدي، هذه الشخصية هي " المؤلف غير المتزن " وهذا هو ما يحدث في أبيات الشعر التي أوردناها من أحد دواوين بلاس دي أوتيرو. فلما كان أوتيرو هو المؤلف فهو لا يجهل ولا يمكن له أن يجهل التعددية الدلالية التي تحدثنا عنها (لفظة van بمعنى فان وبمعنى أنها تصريف في زمن المضارع للغائب الجمع في الصيغة الإخبارية للفعل يذهب)، وهناك الشخصية التي تتحدث في القصيدة وتقوم بدور بلاس دي أوتيرو وكأنها لا تعرفه، وتتصنع أنها " غير متزنة " وترتكب خطأ. ومن الملاحظ أن الشخصية الشعرية تقوم هنا بدور غير مختلف من حيث الجوهر رغم أنه أكثر تعقيداً من حيث الشكل، بالقياس على الدور الذي تقوم به بالنتينا في مسرحية مونيوث سيكا: أي القيام بدور يريد أن يقول شيئاً يمكن أن يفهم بشكل مختلف عما يفهمه من تفوّه بالمقولة.

علينا أن نفرن كل هذا بالحالات الشعرية المتعلقة باللاعقلانية والتي تناولنا قبل ذلك بالتحليل، ففيها نجد أن اللفظة التي فسرناها خطأ وهي " حافة " (حافة كأس وحافة موسيقى) أو لفظة " قليل " (فتحت قليلاً - فتحت شيئاً فشيئاً) لا يحدث تغير دلالي عليها (مثلما حدث في المثال الذي سقناه من شعر بلاس دي أوتيرو وهي لفظة van بمعنى أنها جزء من لقب بتهوفن ولفظة van بمعنى يذهبون) رغم أنها انتقلت من تفسير سييء إلى تفسير جيد، ومن هنا فإنها لا تدخل في دائرة اللعب بالألفاظ يدفعنا إلى الضحك أو الابتسام، إن المؤلف هنا لم يقدم لنا انطباعاً عبقرياً فهو لم يلعب على حبل تعدد المعاني لللفظة الواحدة والقائمة قبل أن يستخدم هو هذه اللفظة (وهذا هو مانراه في حالة أوتيرو) : فلفظة " حافة " لازالت تحمل نفس المعنى مثلما هي عليه سابقاً (حافة كأس وحافة موسيقى) ولفظة " قليل " poco تظل وفيّة بشكل عام للمعنى الأصلي لها رغم ما قد طرأ عليه من بعض التعديل، إنها تنوه إلى الندرة (فتحت قليلاً ، فتحت رويداً رويداً)، ولما لم نشعر هنا بأي لعب بالألفاظ، كما لم نشعر بأن المؤلف قد لعب بالمعاني المتعددة لللفظة يتصنع أنه " غير متزن " ونضحك منه، فإن الخطأ الذي حدث هو خطؤنا وليس خطأ الشخصية التي تقوم بتمثيل دور

المؤلف، لقد قرأنا قراءة خاطئة: فما كان " حافة موسيقى " فهمناه على أنه حافة كأس، وما هو بمعنى " فتحت رويداً رويداً " فهمناه ؛ كل أنه " فتحت قليلاً ". ولما كنا نحن الذى ارتكبنا الخطأ فلا يمكننا أن نضحك ذلك أن الضحكة تتوجه إلى ما أدنى أى إلى ما لا يمكن أن يكون معه أى تماثل.

أما بالنسبة للحالة الكوميديّة فإننا عندما نفترض القصد والوعى بخلق الشخصية غير المترنة عند المؤلف الذى نقبله فمن الضرورى علينا أن نتخذ نحن أيضاً هذا القصد وذلك الوعى ذلك أن القبول يعنى التماثل دوماً، وختاماً لذلك لا يمكننا هنا أن نمارس نفس العملية التى سبق أن مارسناها فى الأمثلة الشعرية السابقة وهى إلغاء الخطأ ورفض المعنى المقترح منطقياً وما يترتب على ذلك من اللاعقلانية. فعندما توجد الفكاهة فليس هناك مكان للاعقلانية، أى أنه رغم التوافق فى الشكل بين ما هو فكاهى وبين ما هو شعري إلا أن هناك فارقاً كبيراً وجوهرياً بين الأول والثانى من حيث البنية بالمعنى الذى يهمنى الآن.

اللاعقلانية التصحيحية القائمة على تقنية

إلغاء علامات الترقيم .

طبعاً أن نسأل أنفسنا فى هذا المقام فيما إذا كانت اللاعقلانية التصحيحية مسكنة الحدوث من خلال الإسناد العروضى فقط، إننى هنا أتخيل تقنية أخرى يمكن من خلالها استعادة اللاعقلانية وهى إلغاء علامات الترقيم، إذ يمكن استغلال حالة النحوض التى تنجم أحياناً عن السير على هذه التقنية، وذلك لقبول تفسيرين مختلفين، حيث يجب أن يتغلب التفسير الثانى على الأول ويدخل عليه البعد اللاعقلانى. وهنا على القول إن الأمثلة الوحيدة التى أعرفها من هذه التقنية لا تصل إلى اللاعقلانية والسبب هو عائق " عرضى " يوقفها. أعتقد أن بلاس دى أوتيرو يتحدث عن أن الحياة قصيرة فى بداية هذه القصيدة التى نعرفها ولكن من منظور آخر.

شهران ليسا بالزمن الطويل
 يقتربان من أربعة ويفيض شهران
 اثنان ليسا بالكثير،
 يبدو لى، لكن حجراً يقدم قليلاً،
 وقدم متعامد على الأرض
 وقدم أقل من يد مقطوعة،
 شهران ليسا بالزمن الطويل ولا يجدان فى شيء
 غير أن yos يعطى أقل وهو فى السماء

(قصيدة: " لقد تأخر الوقت " من ديوان Ancia)

هنا نجد الشاعر يحتج على الموت وعلى اللامعقول الذى عليه الحياة بسبب الموت،
 ويقدم لنا اعتراضه واحتجاجه فى ثوب لغوى يبدو - جزئياً - إنه لا معقول.
 وأقول " يبدو " ذلك لأن هذا الثوب اللغوى يصبح معقولاً عندما نعثر له على معنى
 بديهى: إنه يريد أن يعبر عن اللامعقول الذى عليه الواقع، ولهذا يقول بأن
 " شهرين " (أى أن الحياة شديدة القصر) يقتربان من أربعة ويفيض شهران، وهذا
 تعبير غير عقلانى فى حد ذاته إلا أنه يصبح ذا معنى من خلال السياق للسبب الذى
 قلته، فكما نرى ها أنا قد قمت بتفسير رقم " ٢ " على أساس أنه جزء من جملة
 معهودة تستخدم عادة فى عمليات القسمة " تقترب من أربعة ويفيض اثنان " غير أن
 هذه اللفظة " اثنان " تدخل بهذا الشكل فى عبارة " يفيض اثنان " ثم تعود للدخول فى
 الجملة الثانية (شهران ليسا بالزمن الطويل) وذلك بفضل الغموض الذى ينجم عن
 الشكل الكتابى الذى عليه النص المذكور. فالصفة " اثنان " لها عندئذ معنيان: المعنى
 الذى نجده فى عبارة " يفيض اثنان " والمعنى الذى يوجد فى عبارة " شهران اثنان ".
 وعلى أن أوضح هنا أن هناك إسناداً عروضياً، ورغم هذا فإنه - أى هذا الإسناد -

يختلف عما كان يحدث في الحالتين السابقتين من حالات اللاعقلانية التصحيحية، حيث إنه يقوم هنا بتقوية التقنية المستخدمة لكنه ليس هو المبدع لجوهرها، وما يوضح هنا هو أن الأثر الناجم عنها لا يزول بالكامل إذا ما كتبنا ما قاله بلاس دي أوتيرو على هذا النحو الآخر

شهران ليسا بالزمن الطويل

يقتربان من أربعة ويفيض شهران اثنان ليسا بالزمن الطويل .

إنه الأمر مثير أن نجد سابقة لهذه التقنية متمثلة في الأغنية الشعبية الشهيرة التي تقول كلماتها:

كان عند بارتولو فلاوت

به خرم واحد

دائماً ما يزعجنا

بفلاوت بارتولو

كان عنده فلاوت ...

حيث يلاحظ أن نمطية استخدام التنغيم الموسيقي تصل حتى إلى الواضح التي اختفيت فيها علامات الترقيم.

لا يوجد في كلا المثالين السابقين (من شعر بلاس دي أوتيرو، وتلك الأغنية الشعبية) أي نوع من اللاعقلانية التصحيحية، رغم أنني أعتقد أن تلك الظاهرة تخرج من تحت عباءة هذه التقنية التي نحن بصدد الحديث عنها، طالما أن ليس هناك أية عقبة أمام ذلك. فما هي العقبة القائمة هنا ؟ ! إنها حاجة القارئ لإضفاء معنى على الفقرة السابقة، فإذا ما كانت عبارة " شهران اثنان " قد تولت القضاء على منطقية العدد المذكور " ٢ " في الجملة القائلة " يفيض اثنان " هنا يصبح الفعل " يفيض "

sobran غير مفهوم ولا معقول الأمر الذى يزيد عن حاجة الإمكانيات المتعلقة بمشروعية تلك التقنية. وعلى ذلك يحدث مايلي: لما لم نتمكن من إلغاء المعنى المنطقى للرقم اثنين فى عبارة " يفيض اثنان " فلا بد أن يظل هذا المعنى، وبالتالي نجد أنفسنا أمام ظاهرة فيها ثنائية المعنى، غير أن كلا المعنيين فى هذه الثنائية يظهران فى وعينا بشكل عقلانى. ويحدث نفس الشيء فى ذلك المثال الشعبى (كان لبارتولو فلوت) الذى ذكرته سلفاً. إننى لا أفقد أبداً الأمل فى العثور على أمثلة مماثلة فى الشكل لتلك التى سقتها، ولكن شريطة أن تتبدى فيها اللاعقلانية التصحيحية، عندما لا يتوفر العائق الذى يحول دون تحقق الظاهرة.

الفصل الثالث والعشرون

تجسّد اللغة فى اللاعقلانية

تجسد اللغة والرمزية :

وإيجازاً للقول فإننا عندما نعود إلى بعض تأملاتنا فى فصل سابق نجد ما يلى:

أن الترميز إنما هو ظاهرة مختلفة إختلافاً جذرياً عن التشبيه التقليدى، ونذهب إلى أبعد من هذا بالقول بأن الرمز هو - بالمعنى العميق للكلمة - نقيض التشبيه التقليدى، وهنا لابد أن أنوه أننى لا أقصد من وراء هذا التأكيد - فى هذه اللحظة - التعارض الكامل بين ما هو عقلانى وما هو غير عقلانى، (فهو تعارض يحسم الفروق بين تقنية وأخرى)، وإنما أنوه لشيء أكثر أهمية رغم أنه مشتق من هذا الاختلاف الجذرى المذكور: إن التشبيه التقليدى يتسم بأنه ذو طابع هزلى ludico بينما نجد أن الرموز ليست كذلك من حيث هى رموز، أى من حيث العلاقة بين الرامز والرموز وقلنا إنها تتسم بالجدية الكاملة. حيث يتولى القارئ أمر عدم تصديق حرفية التأكيد الرامز، فى وعيه، عندما يكون هذا الأخير مناقضاً (الصنف الثانى من اللاعقلانية) لكنه - أى القارئ - لا يفعل هذا إزاء التناقض بين ذلك الرامز المتناقض (ومثالاً على ذلك " أصوات سوداء ") وبين الرموز الذى يرتبط به (" الموت " على سبيل المثال) والسبب هو أن ذلك الارتباط لا يدخل فى دائرة الوعى. إلا أن ذلك يعنى - كما سوف نلاحظ فيما يعد - شيئاً مهماً للغاية وهو: أن اللغة من خلال الرموز تبدو بشكل ما وكأنها شيء، فالأول مرة فى تاريخ الشعر يقوم الشاعر بتحويل اللغة إلى شيء،

ويجعل ذلك طبيعة فيها ويزودها بطابع الشيء رغم أنها لم تكن قبل ذلك على هذا النحو، ولما كان الأمر يتطلب شرحاً تفصيلياً ليكون غاية في الوضوح ومن هنا فأنتنى سوف أسمح لنفسى ببعض التعليقات.

سوف أبدأ بالعودة إلى ما سبق أن أقررناه بشأن ماهية مالا نصدقه فى الرموز وبشأن ماهية ما يتبقى بعد ذلك دون أن يطرأ عليه التصديق هذا . فعندما يقدم لنا الشاعر صوراً إيحائية مثل :

عصفور صغير مثل قوس قزح

.....

المطر هو شيء

لاشك أنه يحدث فى الماضى

.....

صقور كهوات،

مثل جبال عالية.

أو يقدم لنا إحياءات مثل:

زهور الكارمين تغنى .

أو يقدم لنا رموزا متجانسة مثل

يشتمل غموض فى عينيك أيتها العذراء

المتفلكة والرفيقة

لست أدري فيما إذا كانت حبا أم كراهية

شعلة كنانتك السوداء التى لا تخبر .

معى سوف تذهبن طالما أن جسدى
له ظل ، وبقي فى حذائى رمل .

أأنت العطش أم المياه فى طريقى ؟
قولى لى أيتها العذراء الهاربة والرفيقة .

(القصيدة رقم ٢٩ لانتونيو ماتشادو)

فنحن هنا نعرف أن الشاعر لا يريد أن يقبل أحد بحرفية ما يقول فى الأبيات ،
أى أن العصفور هو بالفعل قوس قزح ، وأن المطر يحدث فى الماضى وأن الصقور هى
هَوَات وأن زهور الكارمين تغنى ، وأن العذراء " الهاربة والرفيقة " والحاملة لكنانة
سوداء تذهب دوماً ملازمة للبطل الذى يطل من القصيدة ... إلخ ، أن كل هذا غير
مصدق ونقوم بإلغائه فى وعينا مثلما حدث مع حرفية التشبيهات التقليدية مثل " يد
من ثلج " أو " شعر من ذهب " غير أننا يجب أن نلاحظ أن ذلك الذى لا نصدق
بالنسبة للرموز والإيحاءات (أى أننا باعدنا جانباً وبشكل مؤقت الصور الشعرية
الإيحائية فهى حالة أكثر تعقيداً) ليس فى معادلات التماثل $E = A$ أى عكس ما يحدث
فى التشبيه التقليدى . ويلاحظ أن ارتيابنا بالنسبة للتشبيه التقليدى يتجه إلى المعادلات
التشبيهية . أن عملية التساوى بين A (يد) E (ثلج) أصبحت غير مصدقة وبدون
تأثير فى أذهاننا ، غير أن الأمر هنا غير ذلك : فمألاً نصدق فى الصورة الإيحائية
" زهور الكارمين تغنى " لا يعتبر بالنسبة لوعينا معادلة بل إن زهور الكارمين تغنى ،
ولا يعنى أيضاً بالنسبة للرمز الخاص بالعذراء " الهاربة والرفيقة " أن هذه الشخصية
قائمة بالفعل رغم أن ذلك قد يكون افتراضاً شعرياً وأنها فى هذا التخيل الفنى توافق
الشاعر ... إلخ . وعكس ذلك نراه فى المعادلات التماثلية الرمزية ، أى أن الرمز بالمعنى
الأصيل يظل ثابتاً دون أى مساس بمصداقيته ، وعلى ذلك فإن غناء زهور الكارمين
يتماثل بالفعل ، تحت الوعى ، مع هذه الألوان الحية والمنسجمة ، ويحدث نفس الشيء

مع العذراء التي أطلت علينا من أبيات ماتشادو: حيث أن هذه المرأة تتماثل أو تتوافق بالفعل مع الوعي بالحياة وهي آخذة طريقها إلى الموت، ولما كان التماثل حقيقياً نجد أن أحد الطرفين وهو الرامز يحدث ويولد لدينا انفعالاً لا يمكن أن يتوفر له في حد ذاته، أما المرموز فهو عكس ذلك إذ يتوفر له هذا الانفعال (الانتقالية)، وإذا كان هذا هو ما يحدث دوماً (رغم أن التعرف عليه أحياناً ما يتطلب المزيد من النظرة الفاحصة بالمقارنة بصنوف أخرى) فإنه يدل على أن المرموز قد انصهر على أية حال وإختلط في واقع الأمر بالرامز: إن الانفعال يأتي عن الرامز من حيث أنه المرموز بطريقة حميمة وكاملة (أي الجدية في التماثل في المرحلة السابقة على الوعي)، وعلى هذا فإذا ما كانت عبارة "الخييل سوداء" التي وردت في قصيدة لوركا تحدث فينا انطباعاً سلبياً فما ذلك إلا لأن هذه "الخييل السوداء" قد تساوت عندنا بشكل لا عقلاني (أو بشكل حقيقي من خلال تلك المعادلات السحرية المتوالية) مع فكرة الموت، كما نرى هذه الفكرة الأخيرة وكأنها تابعة أو مختلفة في الأخرى ونقلت إليها قدرتها الانفعالية. وإذا ما نظرنا لكلا الطرفين (الخييل سوداء، والموت) من المنظور اللاعقلاني الذي يستكن في المرحلة السابقة على الوعي لوجدنا أنها الشيء نفسه.

أما فيما يتعلق بالصور الشعرية الإيحائية فالأمر أكثر تعقيداً، ومع ذلك فهو غير مختلف عنه جوهرياً، إذ عندما نقرأ

عصفور صغير مثل قوس قزح

نجد أننا لا نصدق عقلياً أن العصفور الصغير هذا متوافق مع قوس قزح، والسبب هو أن المعادلة الرمزية غير قائمة هنا بل إنها قائمة بالنسبة لما يرمز إليه قوس قزح في العصفور: وهو البراءة، وهذه هي المعادلة (العصفور الصغير = البراءة) حيث لا يمكن لربية القارئ إدانتها إذ هو لا يتلقاها، فما نشعر به فقط البراءة التي عليها العصفور، وربما يقال لى بأن التشبيه التقليدي "يد = ثلج" تعنى لونا أبيض ذا درجة معينة. هذا حق غير أننا عندما نسمع ذلك التعبير فإنه لا يفارق وعينا في أي لحظة أن كلا من اليد والثلج شيان مختلفان رغم وجود علاقة بينهما، رغم أننا قد

نعرف ما الذي يريد أن يقوله الشاعر، فإن يكون هناك معنى لا يعنى أن أتعامل مع واقع على أنه آخر وارتكاب خطأ بالكامل، وهذا هو ما يفعله الشاعر الذى يقوم بعملية الترميز. فأن يكون هناك معنى بالنسبة له إنما هو إحداث الخلط.

ما هي النتائج التى يمكن الخروج بها من هذا التحليل الذى لم يأت بشهر إلا تكرار أشياء تمت البرهنة عليها قبل ذلك فى هذا الكتاب ؟ الأمر هو أن اللغة تتحول فى دائرة اللاعقلانية الرمزية إلى شىء، ذلك أن طبيعة الأشياء هى أن معناها المتخيل بالنسبة لنا لا يتبدى على أنه معنى متخيل بل على أنه جوهر وأقعى، ويرجع ذلك لسببين:

أولاً : إن ذلك المعنى هو ثمرة عملية أو عمليات تداعى لا عقلانية لا يمكن أن نرفض تصديقها، على أساس طبيعتها كما سبق أن قلنا مراراً وتكراراً .

ثانياً : لما كان عنصر التخيل واقعاً فهذا لا يخبئ وراءه، من حيث المبدأ، إمكانية وجود أى معنى حتى ولو كان مختبئاً. إننا ننظر إلى غصن مزهر فنكون مفعمين بالمتعة، ولما كان ذلك الغصن هو الذى يشعرونا بالمتعة فلا شىء أكثر منطقية من أن ننسب إلى الغصن المذكور - أى إلى عدة سمات واقعية فيها - ما نشعر به. والأمر هو عبارة عن سمة أو مجموعة من السمات القابلة للتلخيص فى كلمة واحدة لنقل إنها الجمال الذى عليه الغصن فى حقيقة الأمر، يثيرنا الغصن بجماله، وجمال هذا الغصن قائم هناك ولا يزال، ومع هذا فإن التحليل الأكثر تعمقاً ربما يحملنا على الاقتناع بما هو عكس ذلك بمعنى إنه إذا ما كان الغصن يثير انفعالنا، وكان جميلاً فإن مرد ذلك ليس لصفة فيها بل لصفة غير قائمة لكننا نلحقها بها على أساس التداعى. فنحن نقوم بشكل لا عقلانى بالربط بين الأزهار المفاجئ وبين الحياة فى روعة اكتمالها، حيث تنتصر مرة أخرى على الموت الذى كانت تمثله الأشجار أثناء الخريف. وهنا نجد أن جمال الغصن فى هذه الحالة (ضد الافتراض الذى يتكون فى الخبرة) لا يرتبط بصفة قد يكون عليها الغصن فى حد ذاته وأمام ذاته، كما أنه ليس صفة لصيقة للغصن وإنما هو ينجم فى الغصن ويحدث هذا فقط عندما تصادفه نظرة الإنسان

المرهف الحسّ الذى يتأمله، وينجم لأن ما هو قائم فى واقع الأمر فى هذا المخلوق يتداعى عندنا مع شيء لا يوجد، فالألوان الزهور التى تفتحت فى الفصن تحملنا حتى نصل إلى عملية تمثيل داخلى مختلفة تماماً وربما مصحوبة بعناصر أخلاقية (الحياة فى كمالها فى محاولة منها للانتصار على قوة الدمار ... إلخ) وهذا التمثيل هو الذى يثير إنفعالنا .

لنقدم مثلاً آخر، إذ يمكن أن تكون هناك صخرة طريفة قادرة على إثارة مشاعر الحنان عندى، وإذا ما سألتنى أحد ما عن أصل هذا الشعور عندى، فإننى قد أجب على السؤال بأنها البراءة التى عليها الصخرة. إلا أن " البراءة " صفة قابلة للتطبيق على بنى جلدتنا، أما الكائنات الأخرى التى تنسب إليها هذه السمة بدون تشبيه، يمكن أن تحظى بها إذا ما تم النظر إليها من منظور إنسانى^(١)، ذلك أن براءة الحيوان تستلزم الوجود المسبق للإنسان الذى يرى تلك البراءة وعند رؤيتها يصدقها حرفياً، وإذا لم نخطئ فى هذا الذى نقول يمكننا، ولو مؤقتاً، ان نستثنى الحيوانات من ملكيتها لهذه الصفة بشكل مطلق، وإذا ما كان البشر بشكل عام يتمتعون بالبراءة أحياناً - على زمن الطفولة - يداخلنا الحس بأننا عندما نشعر ببراءة الصخرة فإن ما نفعله هو أننا أضفينا عليها هذه الصفة المذكورة لتوافقها من حيث الطرافة وصغر الحجم النسبى مع الأطفال الصغار الذين هم أيضاً أبرياء، كما أن الشبه بين الصخرة والأطفال (البراءة وصغر الحجم) يدفعنا إلى أن نجرى داخل شعورنا - وبشكل لا واعي - المعادلة الكاملة (صخرة = أطفال) ويقودنا هذا إلى أن نفترض أن الصخرة تتمتع بصفتين أخريين عليهما الأطفال وهما البراءة وعدم القدرة على الدفاع عن النفس^(٢)، ولما كان من المعتاد أن تلهما هاتان الصفتان الشعور بالحنان (تولى خوسية أورتيجا دراسة آلية هذا البعد) من خلال الانتقال، فإن الصخرة سوف توحى لنا بالحنان، فهى لطرافتها ولصغر حجمها النسبى تتسم بالبراءة. وهنا نرى أن الانفعال الذى عشناه لا ينبع حقيقة من السمات الفعلية التى عليها الصخرة، رغم أن ذلك قد يبدو لأول وهلة، وإنما مرده التداعى السحرى، الذى يقوم به المشاهد، بين الصخرة وبين واقع آخر هو الطفولة فى هذه الحالة.

وإذا ما كنا نريد سبر أغوار حالة ثالثة يمكننا أن نتذكر رد فعلنا العاطفى إزاء النور أو الظلام، فالنور عادة ما يلهمنا السعادة بينما تقوم الظلمة بعكس ذلك. ويبدو أن هذه الظواهر النفسية ناجمة أيضاً عن تداخل نفسى *interferencia* يتولى إضفاء الكثير من التداعيات، السابقة على الوعى، على كلا طرفى ذلك العالم المحسّ. فالظلمة عندنا لها طابع سلبي حيث تقل قدرتنا على إِبصار الأشياء، فالعمى المؤقت الذى تخضعنا له الظلمة يمثل سلبناً شيئاً حيوياً، وبالتالي لن يكون مثار مفاجأة القول بأن عدم الرؤية فيها نوع من " الموت القليل " ومن هنا فإن الظلمة تقودنا بشكل ما إلى الموت، بما فى ذلك موتنا نحن بدرجة ما، هذا إذا لم تكن تمثيلاً للحيرة والقلق الفوضوى الذى عليه الإنسان، الذى هونحن، فى واقع يصبح عدوانياً ومخيفاً وغير مفهوم طالما أننا لا نراه - ومن الطبيعى أن يكون الحزن هو ما تجرّه علينا الظلمة ومن المفهوم أيضاً أن تكون الغبطة هى ما يجرها علينا النور. أما النور فهو الحياة ولكنه ليس حياة كاملة فى الواقع الخارجى بل - وهذا هو المهم - هو عبارة عن كمال واقعنا الإنسانى، وذلك أنه عندما نتأمل الكون المحيط بنا بكل تفاصيله نشعر أيضاً بوجودنا، فالنور هو تنويع للواقع الخارجى ولنا نحن أيضاً حيث نبلغ الكمال ونحن نتأمله وعندئذ نشعر بالغبطة.

نجد أن كل هذه الحالات تضم الظاهرة التى أشرنا إليها قبل ذلك والقائلة بأنه أمام أى كائن (غصن مزهر، أو صخرة، أو الضوء أو الظلمة) يتولد انفعال ناجم عن شىء قائم هناك بالفعل وهنا نعتبره ناجماً عن صفة واقعية فيه. غير أن أى واحد من الأمثلة التى ذكرناها لا يوجد فيها هذا الشىء: فالانفعال كان يتولد من شىء مختلف يتداعى عندنا بشكل لا عقلانى مع الشىء الذى بين أيدينا. فلماذا كان يبدو أن ذلك العنصر المستدعى *asociado* ينسب بالفعل إلى هذا الذى بين أيدينا ؟ السبب ببساطة هو أن هذا الأخير يرمز إليه، فبحثاً عن رمزية للبراءة بدت لنا الصخرة بريئة أى حاملة لبعض السمات الواقعية التى نسميها هكذا من الناحية التشبيهية، الظلمة تبدو لنا سلبية أما الغصن والنور فيبدوان إيجابيان لنفس السبب، وتولت لا عقلانية

التداعى ألا نشعر بها كلها كتداعيات بل كسمات كان يجب أن تكون للشئ، فما كان تداعياً وارتباطاً كافة واقع.

ها هي الغاية التي كنت أود الوصول إليها للعود على بدء، فالأشياء التي تثير فينا الانفعال، لأنها ترمز إلى شئ، لا تتصنع أنها ترمز بل هي كذلك؛ فما هو مرموز يتبدى لنا في الشئ كأنه هو، وهذا هو ما يحدث أيضاً مع اللغة في الرمز الشعري ولهذا تصبح شيئاً - كما قلنا - وتتحول إلى شئ قائم هناك أمامنا مثلما هو الحال بالنسبة للصخرة أو الغصن المزهر أو لحظة الغروب، ولأول مرة في تاريخ الشعر نجد أن اللغة تثير فينا الانفعال لا على أساس أنها تعنى شيئاً مختلفاً عنها وإنما على أساس أنها اللغة، أى قبل أن تكون لها معان، ذلك أن المعانى التي تتضمنها اللغة نقوم نحن بإزالتها من عقولنا ولانصدقها لعدم واقعيته، لنقل إن اللغة تتصنع هي إثارة الانفعالات دون تمثيل أى واقع آخر تحدثنا عنه، وعلى ما يبدو فهي لاتحدثنا إلا عن واقعها كلفة: اللغة كواقع وليس كعلامة signo لهذا الواقع، هذه هي في الظاهر - أى في الظاهر فقط - الثورة الكبرى للشعر المعاصر (وبالتالى فى الفن المعاصر).

لقد كتبت عبارة فى " الظاهر " وهذا أمر غاية فى الوضوح إذ يوجد فى كل هذا ما يطلق عليه quid pro quo تتضح ملامحه عندما ندرك أنه إذا ما كانت اللغة الرمزية تثير فينا الانفعال فما ذلك إلا لأنها تحمل معنى رغم أن ذلك يكون بشكل لا عقلانى. ويحدث نفس الشئ لطبيعة الأشياء الواقعية والأشياء وبالتالي فإن عبارة " تجسد اللغة cosificación " تظل صالحة. والشئ الخادع لا يكمن فى أن اللغة يجرى عليها ما يجرى على الأشياء وإنما تتصرف بهذا الشكل الذى لا يعنى إلا اللغة فى حد ذاتها. وهذا الأخير هو الأمر الذى تتشارك فيه اللغة من خلال الرمز مع الواقع. يحدث هذا الأمر: أنه لما كانت اللغة تعطينا - من ناحية - من خلال الرمز بالإحساس بأنها شئ ومن جانب آخر فإن معناها المباشر - المرئى أو الظاهر - هو عبارة عن لا واقع، فمن المنطقى أن النقد عندما لم يقم بالتحليل العميق الذى قمنا به

قد وقع فى خطأ - بجمعه بين الشئيين - مفاده أو مؤداه أن الفنان فى المرحلة المعاصرة هو عبارة عن فنان إله، أى " مبدع مطلق " لا يقوم بالتقليد أو محاكاة الطبيعة والحياة وإنما يبدع الأشياء اللاواقعية التى لاتدل على معنى (فلو كان الأمر كذلك لكانت واقعاً) لكنها موجودة ووجودها شعرى فقط ^(٣)؛ إذن فما هو شعرى فى مثل هذه الحالات يشبه اللاواقع، وإذا كان ما هو شعرى هو اللاواقع فى هذه الحالات فلا شئ أسهل من الوقوع فى خطأ التعميم ليشمل كل شئ فيه هذه الأشياء بديهة (غير أن ذلك قد يبدو فقط نوعاً من السراب) ويقول (مثلما وجدنا أورتيجا يقولها) أن ما هو شعرى يبدأ (دوماً) عند ما هو لا واقعى ^(٤) وألح فى هذا المقام على أننا نقع هنا فى أخطاء أطلق عليه " هرطقة عصرنا " التى عادت منذ عدة سنوات لتحدث تأثيرها من جديد فى الشعر التجريبي. ومن هنا توجب إعادة النظر فى القضية لهذا السبب المؤقت ولأسباب أخرى أكثر ديمومة .

الجمال الطبيعى وعدم التجانس الرمزي :

أريد أن أستخرج من كل ما سبق خلاصة مهمة أخرى، بأن أشير فى عجالة إلى أن الطبيعة تبدو فى كثير من الأحيان - أمام نواظرنا - وكأنها رمز غير متجانس. ومتى تفعل ذلك ؟ تفعل ذلك عندما تثير انفعالنا لمر ذلك.

من المعتاد القول بأن الطبيعة تثير انفعالنا بجمالها فقط، فذلك الجبل أو منظر الغروب أو ذلك النهر العظيم مثيرة كلها للانفعال على أساس أنها جميلة، وأياً كانت طبيعة هذا الجمال (فهذه قضية أخرى لا تدخل فى معرض حديثنا) ربما يمكننا أن نتساءل من وراء هذا السؤال فيما إذا لم يكن الجمال الطبيعى مجرد وسيلة تتم من خلالها أمور أخرى ضرورية لانفعالنا الجمالى. إننى هنا أجروء على أن أؤكد هنا من جديد - ولكن بقوة وتمعن - ما سبق أن نوّهت له بالقول فى صفحات سابقة وهو أن ما هو إنسانى فقط أو ما تم إضفاء صفة الإنسانية عليه يبدو وكأنه قابل لإثارة

انفعال الإنسان وأن ما يسمى بالجمال الطبيعي إنما هو ذلك الاستعداد الذى عليه الطبيعة لأجبارنا (على أساس التكوين الذى عليه كياننا النفسى) على إضفاء الطابع الإنسانى وذلك طبقاً لطرائق تختلف كثيراً من حالة لأخرى، أنا إذن لا أرفض المقولة التى تشير إلى أن الطبيعة تثير مشاعر لدى المشاهد المرفه الحسّ على أساس أنها جميلة، فما أقوله أنه لكى تثير الطبيعة فينا انفعالاً - حتى تكون جميلة - لابد أن يراها هذا المشاهد على أساس أنها رمز (ولو كان ذلك بشكل غير منطقي) وهذا الرمز هو شئ ليس جامداً ومادياً بل لشئ يرتبط مباشرة ومن خلال وشيجة سرية، خلال هذه اللحظة، يكون الإنسان، وقد شهدنا ذلك فى الأمثلة الخاصة بالصخرة و بالغصن المزهر وبالنور وبالظلمة. ففى كل الحالات نجد الطبيعة المثيرة للانفعال عبارة عن رمز، وما كانت ترمز إليه الطبيعة كان دوماً شيئاً إنسانياً والسبب هو أن الإنسان لا يعنيه ولا يثير انفعاله إلا ما يخصه ويحيط به، وهنا نتساءل عن تلك الأشياء الطبيعية التى تتحول إلى رموز: من أى نمط من الرموز هى ؟ هل هى متجانسة أو غير متجانسة ؟، السؤال مكرر، ذلك أن الرمزية غير المتجانسة هى وحدها التى تتواءم - فى مستوى الواقع - مع الأشياء التى تشكل جزءاً منها، فالصخرة التى تثيرنى براعتها التى أتأملها من حيث أنا لها معنى فى حد ذاتها، إننا نقول " ها هى صخرة " فتلك الصخرة لا تعنى أكثر من كونها صخرة، أى هذه الصخرة بالتحديد ذات اللون والشكل والارتفاع إلخ. غير أن الانفعال الذى نعيشه ليس منبعه ذلك المعنى الواقعى والبديهى بل هو جماع التداعيات غير الواقعية، أى اللاعقلانية، فعندما نشاهد الصخرة يحدث مايلى: صخرة (جبيل) (= صغر الشئ) = طفل صغير (= طفل برئ) = براءة (= الانفعال بالبراءة فى الوعي، إذن يتأتى لدينا معاً معنيان أحدهما ذو طبيعة منطقية (صخرة = صخرة) والآخر ذو طبيعة غير منطقية ولا عقلانية (صخرة = براءة)، نحن هنا إذن أمام رمز غير متجانس يندرج أيضاً على كافة الأشياء التى يتبدى فيها الجمال الطبيعي^(٥).

الهوامش

(١) انظر كتابي "نظرية التعبير الشعري" - مدريد - جريدوس - ١٩٧١ م الجزء الثاني ص ٢١٩-٢٢١ .

(٢) إن ذلك يؤكد أن المعادلة المشار إليها كانت كاملة، أي أنها "جادة" مثل باقي التماثلات الناجمة عن التداعي اللاعقلاني فعندما تكون المعادلة ludica فإننا نفهمها فقط على أنها واقعية في واحد من جوانب طرفي التشبيه ، فعندما نقول يد من تلج (يد = تلج) نعرف أن هذا التماثل حقيقي فقط من حيث اللون لكن ذلك الشبه ليس في الشكل ... إلخ ، فالتلج ليس له أصابع أو أظافر ولا يهدف أن يفهم القارئ الأمر على هذا النحو ، غير أنه لما كانت التماثلات اللاعقلانية غير مصدقة فإنها شمولية وبالتالي فإن ما يتعلق بالمستوى E أيًا كان يمكن نسبته للمستوى A (...)

(٣) تذكر ما قلناه قبل ذلك في بعض صفحات الفصل السابع عشر .

(٤) تذكر ما قلناه قبل ذلك في بعض صفحات الفصل السابع عشر

(٥) قمنا في هذا الكتاب بدراسة اللاعقلانية أو الرمزية من منظور عام أي من خلال تلك الجوانب المشتركة التي عليها اللاعقلانية في كافة جوانبها (...)

المراجع

- Adlard, John, «Synaesthesia in the Nineties and beyond», *Zagadnienia Rodzajon Literackich*, XI, 1, Lodz, 1968.
- Aguirre, J. M., *Antonio Machado, poeta simbolista*, Madrid, Taurus Ediciones, 1973.
- Alonso, Dámaso, *La poesía de San Juan de la Cruz*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Antonio de Nebrija, Madrid, 1942.
- Altizer, Thomas, *Truth, myth and symbol*, New Jersey, Prentice Hall, 1962.
- Alvarez Villar, Alfonso, *Psicología de la Cultura. 1. Psicología de los pueblos primitivos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1966.
- Allean, R., *De la nature du symbole*, Flammarion, 1958.
- Amiel, H. F., *Fragments d'un Journal intime*, París, ed. Bernard Bouvier, 1931.
- Apollinaire, Guillaume, *La poésie symboliste*, Raynard, 1909.
- Apostel, Leo, «Symbolisme et anthropologie philosophique (vers une herméneutique cybernétique)», en *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, núm. 5.
- Auerbach, E., *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, París, Gallimard, 1968.
- Austin, Lloyd James, *L'univers poétique de Baudelaire: symbolisme et symbolique*, París, 1956.
- Azcui, Eduardo A., *El ocultismo y la creación poética*, Buenos Aires, 1966.
- Babbitt, Irving, *The New Laokoon. An Essay on the Confusion of the Arts*, Londres, 1910.
- Rachelard, G., *El aire y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.
- *La poétique de la rêverie*, Presses Universitaires de France, 1960.
- *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965.

- *La Terre et les rêveries*, Paris, Librairie de José Corti, 1971.
- Balakian, Anna, «Studies on French Symbolism 1945-55», en *The Romanic Review*, XLVI, núm. 3, octubre, 1955.
- *El movimiento simbolista*, Madrid, ed. Guadarrama, 1969.
- Barre, André, *Le Symbolisme, essai historique sur le mouvement poétique en France de 1885 à 1900*, Jouve, 1911.
- Baruzi, Jean, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, 2.^a ed., Paris, 1931.
- Bastide, R., *Sociologie et psychanalyse*, Presses Universitaires de France, 1950.
- Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal*, edición crítica de Jacques Crépet y Georges Blin, Paris, Librairie José Corti, 1942.
- Bayrav, Süheylâ, *Symbolisme médiéval*, Paris, 1957.
- Beaujon, G., *L'école symboliste, contribution à l'histoire de la poésie lyrique contemporaine*, 1900.
- Béguin, Albert, *L'âme romantique et le rêve*, Paris, 1946.
- «Poésie et occultisme. Les sources initiatiques de Nerval et de Rimbaud», en *Critique*, III, 19, 1947.
- Beigbeder, Olivier, *La symbolique*, Paris, Presses Universitaires, 1975.
- Bémol, Maurice, «L'image psychologique, la théorie des correspondances et la notion de symbole chez Maurice de Guérin», en *Annales Universitatis Saraviensis*, V. I, 1956.
- Benz, Ernst, *Emanuel Swedenborg. Naturforscher und Seher*, Munich, 1948.
- Bernard, Suzanne, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie Nizet, 1959.
- Bernardini, Ada P., *Simbolisti e decadenti*, Roma, 1936.
- Bernheim, Pauline, «Balzac und Swedenborg. Einfluss der Mystik Swedenborgs und Saint-Martins auf die Romandichtung Balzacs», en *Romanische Studien*, 16, Berlin, 1914.
- Berry, Ralph, «The frontier of metaphor and symbol», en *The Journal of Aesthetics*, núm. 1, 1967.
- Bertocci, Angelo P., *From Symbolism to Baudelaire*, Carbondale, 1964.
- Bessie, Alvah Cecil, *The Symbol*, Nueva York, Random House, 1967.
- Binet, Alfred, «Le problème de l'audition colorée», en *RDDM*, III, 113, 1892.
- Binni, Walter, *La poetica del decadentismo*, Florencia, 1936.
- Blin, Georges, *Baudelaire*, NRF, 1939.
- Block, Haskell, *Mallarmé and the Symbolist Drama*, Detroit, 1963.
- Bloomfield, L., *Lenguaje*, Lima, Universidad de San Marcos, 1964.

- Bourde, Paul, «Les Poètes décadents», ■■ *Le Temps*, agosto, 1885.
- Bousoño, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, 6.ª ed., Madrid, ed. Gredos, 1977.
- *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, ed. Gredos, 1968.
- *El comentario de textos* (en colaboración con varios autores), Madrid, ed. Castalia, 1973.
- «El impresionismo poético de Juan Ramón Jiménez (una estructura cosmovisionaria)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, oct.-dic. 1973, números 280-282.
- Bowra, C. M., *The Creative Experiment*, Londres, 1949.
- *The Heritage of Symbolism*, Londres-Nueva York, 1967.
- Brown, Calvin S., «The Color Symphony before and after Gautier», en *CL*, 5, 1953.
- Brunetière, Ferdinand, *Essais de littérature contemporaine*, Calmann-Lévy, 1892.
- *L'Évolution de la poésie lyrique en France au XIX^e Siècle*, 1.ª ed., París, 1894.
- Cassirer, Ernest, *The philosophy of symbolic forms*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1953-57.
- «Le langage et la construction du monde des objets», ■■ *Journal de Psychologie normale et pathologique*, vol. XXX.
- «Le concept de groupe et la théorie de la perception», en *Journal de Psychologie*, julio-diciembre, 1958.
- Cazamian, Louis, *Symbolisme et poésie*, Neuchâtel, 1947.
- Cervenka, Miroslav, «La obra literaria como símbolo», en *Lingüística formal y crítica literaria*, Madrid, Comunicación 3, 1970.
- Clancier, Georges-Emmanuel, *De Rimbaud au Surréalisme*, Seghers, 1953.
- Clouard, Henri, *Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours*, Albin Michel, 1947.
- Cohen, J., *La estructura del lenguaje poético*, Madrid, ed. Gredos, 1970.
- Corbin, H., *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi*, Flammarion, 1958.
- Cornell, Kenneth, *The Symbolist Movement*, New Haven, 1951.
- *The Post-symbolist Period*, New Haven, 1953.
- Coulon, M., «Le symbolisme d'E. Mikhäel», en *Mercure de France*.
- Cressot, Marcel, «De l'expression littéraire des sensations colorées», en *Revue de Philologie Française*, 44, 1930.
- Creuzer, Fr., *Symbolik und Mythologie der alten Völker*.
- Chaix, Marie-Antoinette, *La correspondance des arts dans la poésie contemporaine*, París, 1919.

- Charpentier, John, *Le symbolisme*, Paris, 1927.
- Chastang, Marthe, «Audition colorée. Une enquête...», en *Vie et Langage*, 1960.
- Chiari, Joseph, *Symbolism from Poe to Mallarmé*, Londres, 1956.
- Daniélou, Jean, «The Problem of Symbolism», en *Thought*, vol. XXV, 1950.
- Da Silva Correia, João, «A audição colorida na moderna literatura portuguesa», en *Miscelânea Carolina Michaëlis de Vasconcellos. Revista da Universidade de Coimbra*, 11, 1933.
- Decaudin, Michel, *La crise des valeurs symbolistes: vingt ans de poésie française, 1895-1914*, Toulouse, 1960.
- Delfel, Guy, *L'Esthétique de Stéphane Mallarmé*, Paris, 1951.
- Derieux, Henry, *La poésie française contemporaine (1885-1935)*, Paris, Mercure de France, 1935.
- Destouches, Louis, *La musique et quelques-uns de ses effets sensoriels*, tesis, Paris, 1899.
- Díez-Canedo, E., *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo*, Buenos Aires, 1945.
- Doisy, Marcel, *Paul Valéry: Intelligence et poésie*, Paris, 1952.
- Donchin, Georgette, *The Influence of French Symbolism on Russian Poetry*, Gravenhage, 1958.
- Dornir, Jean, *La sensibilité dans la poésie française contemporaine (1885-1912)*, Paris, 1912.
- Downey, June E., «Literary Synesthesia», en *Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods*, 9, 1912.
- Draunschvig, Marcel, *La littérature française contemporaine, 1850-1925*, Armand Colin, 1926.
- Dromard, Gabriel, «Les transpositions sensorielles dans la langue littéraire», en *JPsNP*, 5, 1908.
- Duncan, Hugh Daniel, *Symbols and social theory*, Nueva York, Oxford University Press, 1969.
- Durand, Gilbert, *L'imagination symbolique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976.
- Duthie, Enid L., *Influence du Symbolisme français dans le renouveau poétique de l'Allemagne: les «Blätter für die Kunst» de 1892 à 1900*, Paris, 1933.
- Édeline, F., «Le symbole et l'image selon la théorie des codes», en *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, II, 1963.
- Éliade, M., *Images et Symboles. Essai sur le symbolisme magico-religieux*, Gallimard, 1952.

- Eliot, T. S., *The Sacred Wood*, Londres, 1928.
- *Selected Essays*, Nueva York, 1932.
- Engstrom, Alfred G., «In Defense of Synaesthesia in Literature», *PhQ*, 25, 1946.
- Étiemble, R., «Le sonnet des voyelles», en *RLC*, 19, 1939.
- Fay, Bernard, *Panorama de la littérature française de 1880*, Kra, 1925.
- Fernandat, René, «Baudelaire et la théorie des correspondances», en *La Muse Française*, 8, 1929.
- Vernández y González, Angel R., «Símbolos y Literatura (notas breves a modo de introducción», separata de *Traza y Baza*, núm. 1.
- «De la imagen y el símbolo en la creación literaria: Símbolos y Literatura II», separata de *Traza y Baza*, núm. 2.
- «De la imagen y el símbolo en la creación literaria», separata de *Traza y Baza*, núm. 4.
- Fiser, Emeric, *Le symbole littéraire; essai sur la signification du symbole chez Wagner, Baudelaire, Mallarmé, Bergson et Marcel Proust*, Paris, J. Corti, 1941.
- Fleischer, Walter, *Synaesthesia und Metapher in Verlaines Dichtungen. Versuch einer vergleichenden Darstellung*, tesis doctoral, Greifswald, 1911.
- Flora, Francesco, *La poesia ermetica*, Bari, 1936.
- Fontainas, André, «Mes souvenirs du Symbolisme», en *Nouvelle Revue Critique*, 1928.
- Fort, Paul, *Mes mémoires (1872-1944)*, Paris, 1944.
- Fort, Paul y Mandin, Louis, *Histoire de la poésie française depuis 1850*, Flammarion, 1927.
- Foss, Martin, *Symbol and metaphor in human experience*, Lincoln, Nebraska, University of Nebraska Press, 1964.
- Frazer, James George, *La rama dorada*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951.
- Freud, S., «Introducción al psicoanálisis», en *Obras Completas*, t. II, Madrid, ed. Biblioteca Nueva, 1968, págs. 15-302.
- «La interpretación de los sueños», en *Obras Completas*, t. I, Madrid, ed. Biblioteca Nueva, 1968.
- Friedman, Norman, «Imagery: From Sensation to Symbols», en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XII, 1953.
- Friedrich, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Hamburgo, 1960.
- Gengoux, Jacques, *Le Symbolisme de Mallarmé*, Paris, 1950.
- George, Stefan, *Blätter für die Kunst*, Berlin, 1892-1919.

- Ghil, René, *Les dates et les oeuvres: symbolisme et poésie scientifique*, Paris, Crès, 1923.
- Goblet D'Alviella, Count, *The Migration of Symbols*, Nueva York, University Books, 1956.
- Godet, P., «Sujet et symbole dans les arts plastiques», en *Signe et Symbole*.
- Gombrich, E. H., *Freud y la Psicología del Arte*, Barcelona, Barral Editores, 1959.
- Gosse, Edmund, *Leaves and Fruits*, Londres, 1927.
- Gourmont, Remy de, *L'Idéalisme*, Mercure de France, 1893.
- *Le livre des Masques*, I y II, Mercure de France, 1896 y 1898.
- *Promenades littéraires*, IV. *Souvenirs sur le Symbolisme*, Mercure de France, 1906.
- Greene, E. J. H., «Jules Laforgue et T. S. Eliot», en *Revue de Littérature Comparée*, julio-septiembre, Paris, 1948.
- Guichard, León, *Jules Laforgue et ses poésies*, Paris, 1950.
- Guiette, Robert, *Les écrivains français de Belgique au XIX^e siècle*, Bordas, 1963.
- Guimbretière, A., «Quelques remarques préliminaires sur le symbole et le symbolisme», en *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, núm. 2, 1963.
- Guiraud, Pierre, *Index du vocabulaire du symbolisme*, Paris, 1953.
- Gusdorf, G., *Mythe et métaphysique*, Flammarion, 1953.
- Gutia, Joan, «La sinestesia in Ungaretti», en *LM*, 5, 1954.
- Hamburger, Michael, *Reason and Energy: Studies in German Literature*, Nueva York, 1957.
- Hess, Rainier, «Synästhesie», en *Schwerpunkte Romanistik*, 8, Frankfurt a. M., 1971.
- Hjelmslev, Louis, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, ed. Gredos, 1971.
- Huizinga, J., *El otoño de la Edad Media*, Madrid, ed. Revista de Occidente, 1961.
- Huret, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891.
- Hytier, Jean, *La poétique de Valéry*, Paris, 1953.
- Ikegami, Y., «Structural semantics», en *Linguistics*, 33, 1967.
- Jacobi, J., «Archétype et symbole chez Jung», en *Polarité du symbole*, Desclée de Brower, 1960.
- Jakobson, Roman, «Language and Synaesthesia», en *Word*, 5, 1949.
- Johansen, Svend, *Le symbolisme. Etude sur le style des symbolistes français*, Copenhagen, 1945.

- «La notion de signe dans la glossématique et dans l'esthétique», en *Recherches Structurales*, V, 1949.
- Jung, C. G., *L'Homme à la découverte de son âme*, Ginebra, Mont-Blanc, 1950.
- *Métamorphoses et symboles de la libido*, Montaigne, 1932.
- *Símbolos de transformación*, edit. Paidós, Buenos Aires, 1962.
- *God and the unconscious*, 1952, *Collected Works*, vol. II, Londres, 1958.
- Kahn, Gustave, *Symbolistes et Décadents*, Paris, Venier, 1902.
- *Les origines du symbolisme*, Paris, 1936.
- Kenyon, A., «Color Symbolism in Early Spanish Ballads», en *RR*, 6, 1915.
- Kielinger, Thomas, «Synästhesie», en *Die Welt*, 6-9, 1971.
- Lacroze, R., *La fonction de l'imagination*, Boivin y Cía., 1938.
- Lalou, René, *Histoire de la littérature française contemporaine, de 1870 à nos jours*, Paris, Crès, 1922.
- Landriot, Jean-Baptiste, *Le Symbolisme*, Paris, 1866.
- Larnoue, Yves, *La littérature française par les textes, du XIX^e siècle à nos jours*, Bruselas, Deboeck, 1962.
- Laurès, Henry, «Les synesthésies», en *Bibliothèque de Psychologie Expérimentale et de Métapsychie*, 6, Paris, 1908.
- Lawrence, D. H., *Literary Symbolism*, San Francisco, Maurice Beebe, 1960.
- Lazare, Bernard, *Figures contemporaines*, Perrin, 1895.
- Lefebvre, Maurice Jean, «L'ambigüité des symboles», en *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, núm. 5.
- Le Goffic, Charles, *La littérature française au XIX^e siècle*, Larousse, 1910.
- Le Guern, Michel, «Sémantique de la métaphore et de la métonymie», en *Langue et Langage*, Paris, 1973.
- Lehmann, A. E., *The Symbolist Aesthetics in France, 1885-1895*, Oxford, 1968.
- Lerch, Eugen, «Synästhesie», en *Sprachkunde*, VIII, 5, 1939.
- Lethève, Jacques, *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*, Paris, 1959.
- Levengood, Sidney Lawrence, *The Use of Color in the Verse of the Pléiade*, Paris, 1927.
- Levi-Strauss, Cl., «La structure des mythes» y «Structure et dialectique», caps. XI y XII de *Anthropologie structurale*, Plon, 1958.
- «Fugue des cinq sens», en *Le cru et le cuit*, Paris, 1964.

- Lewis, C. S., *La alegoría del amor (Estudio de la tradición medieval)*, Buenos Aires, Eudeba, 1969.
- Mac Intyre, C. F., *French Symbolist Poetry*, Berkeley, 1958.
- Mahling, Friedrich, «Das Problem der *audition colorée*. Eine historisch-kritische Untersuchung», en *AgPs*, 57, 1926.
- Man, Paul de, «The Rhetoric of temporality», en *Interpretation: Theory and Practice*, Baltimore, 1969.
- Margis, Paul, «Die Synästhesien bei E. T. A. Hoffmann», en *ZÄK*, 5, 1910.
- Martinet, A., «Connotations, poésie et culture», en *To honor R. Jacobson*, vol. II, Mouton, 1967.
- Martínez, J. A., *Propiedades del lenguaje poético*, Universidad de Oviedo, 1975.
- Martino, Pierre, *Parnasse et symbolisme*, París, 1923.
- Massey, Irving, «A Note on the History of Synaesthesia», en *MLN*, 71, 1956.
- Mauclair, *Servitude et Grandeur littéraires*, París, sin fecha [¿1919?].
- Maurevert, Georges, «Des sons, des goûts et des couleurs. Essai sur les correspondances sensorielles», en *MFr*, 292, 1939.
- Mazel, H., *Aux beaux temps du symbolisme*, Mercure de France, 1941.
- McKellar, Peter - Simpson, Lorna, «Types of Synaesthesia», en *The Journal of Mental Science*, 101, 1955.
- Meunier, Georges, *Le bilan littéraire du XIX^e siècle*, Fasquelle, 1898.
- Michaud, Guy, *La doctrine symboliste. Documents*, París, 1947.
- *Message poétique du symbolisme*, París, 1947.
- Michelet, *De l'Esotérisme dans l'art*, 1891.
- Millet, Jules, *Audition colorée*, tesis, Montpellier, 1892.
- Millet, Louis, *Le symbole*, París, A. Fayard, 1959.
- Mockel, Albert, *Propos de littérature*, Art Indépendant, 1894.
- *Esthétique du Symbolisme*, Bruselas, Palais des Académies, 1962.
- Molino, J., «La connotation», en *La Linguistique*, 7, 1, 1971.
- Monfort, Eugène, *Vingt-cinq ans de littérature française: 1895-1920*, Librairie de France, 1924.
- Moreas, Jean, *Les premières armes du Symbolisme*, Vanier, 1889.
- Moreau, Pierre, «Symbole, symbolique, symbolisme», en *CAIEF*, núm. 6, 1954.
- Morel, B., *Le signe sacré*, Flammarion, 1959.
- *Dialectiques du Mystère*, La Colombe, 1962.
- Moreno, Mario, «Sinestesia», en *Enciclopedia Medica Italiana*, t. 8, Florencia, 1956.

- Morice, Charles, *La littérature de tout à l'heure*, Perrin, 1889.
- «Notations», *Vers et Prose*, t. VII, sept.-nov. 1906.
- Morier, Henri, *Le rythme du vers libre symboliste*, Ginebra, Presses Académiques, 1943.
- Mornet, Daniel, *Histoire de la littérature et de la pensée française contemporaines, 1870-1925*, Larousse, 1927.
- Morris, C., «Aesthetics and the Theory of Signs», en *The Journal of Unified Science*, 1939-40.
- Mounin, G., *Los problemas teóricos de la traducción*, Madrid, ed. Gredos, 1971.
- Neddermann, Emmy, «Die symbolistischen Stilelemente im Werke von Juan Ramón Jiménez», en *Hamburger Studien zu Volkstum und Kultur der Romanen*, 20, Hamburgo, 1935.
- Nelli, René, «La forme des couleurs. Du clavecin oculaire du Père Castel à l'esthétique de Ch. Pierre Bru», en *Cahiers du Sud*, XLII, 344, 1955.
- Nesbit, Frank Ford, *Language, meaning and reality: A study of symbolism*, Nueva York, Exposition Press, 1955.
- Nimier, H., «De l'audition colorée», en *Gazette Hebdomadaire de Médecine et de Chirurgie*, 21 de marzo de 1891.
- Ogden, C. K. y Richards, I. A., *El significado del significado*, Paidós, 1964.
- Ortigue, Edmond, *Le discours et le symbole*, París, Aubier, 1962.
- Osmont, Anne, *Le mouvement symboliste*, Maison du Livre, 1917.
- Oulmont, Charles, *Un poète coloriste et symboliste au dix-septième siècle*, París, 1912.
- Parmetier, Florian, *Histoire contemporaine des lettres françaises, de 1885 à 1914*, Figuière, 1919.
- Pellissier, Georges, *Le mouvement littéraire au XIX^e siècle*, Hachette, 1889.
- «L'évolution de la poésie dans le dernier quart de siècle», en *Revue de revues*, 15 de marzo de 1901.
- Perrin, H., «Entre Parnasse et Symbolisme: Ephraïm Mikhaël», en *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, enero-marzo, 1956.
- Peterfalvi, J., «Introduction à la psycholinguistique», en *P.U.F.*, 1970.
- Petralia, Franco, «Le Voyelles di Rimbaud in chiave erotica», en *StFr*, 19, 1963.
- Picco, F., «Simbolismo francese e simbolismo italiano», en *Nuova Antologia*, Roma, mayo 1926.
- Piper, Klaus, *Die Synästhesie in Baudelaires Theorie und Dichtung*, tesis de licenciatura, Universidad Libre de Berlín, 1960.

- Poisson, Albert, *Théories et symboles des alchimistes (...)*, Paris, 1891.
- Poizart, Alfred, *Le symbolisme de Baudelaire à Claudel*, La Renaissance du Livre, 1919.
- Pommier, Jean, *La Mystique de Baudelaire*, Paris, 1932.
- Porché, François, «Poètes français depuis Verlaine», en *Nouvelle Revue Critique*, 1930.
- Praz, Mario, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Florencia, 1930.
- Quennell, Peter, *Baudelaire and the Symbolists*, Londres, 1954.
- Ragusa, Olga, «French Symbolism in Italy», en *The Romanic Review*, vol. XLVI, núm. 3, 1955.
- Ramsey, Warren, *Jules Laforgue and the Ironic Inheritance*, Nueva York, 1953.
- Raymond, Marcel, *De Baudelaire al surrealismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960.
- Raynaud, Ernest, *La Mêlée symboliste (1890-1900)*, Paris, 1920.
- Retinger, J. H., *Histoire de la littérature française du romantisme à nos jours*, Grasset, 1911.
- Retté, Adolphe, *Le Symbolisme*, Messein, 1903.
- Reynold, Gonzague de, *Charles Baudelaire*, Paris-Ginebra, 1920.
- Rhodes, S. A., «Baudelaire and the Aesthetics of the Sensations», en *PhQ*, 6, 1927.
- Ricoeur, P., «Le symbole donne à penser», en *Esprit*, julio-agosto, 1959.
— «Le conflit des herméneutiques: épistémologie des interprétations», en *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, I, 1963.
- Richard, Noël, *À l'aube du symbolisme*, Paris, 1961.
- Riffaterre, M., «Le poème comme représentation», en *Poétique*, núm. 4.
- Roedig, Charles F., «Baudelaire and Synesthesia», en *Kentucky Foreign Language Quarterly*, 5, 1958.
- Romano Salvatore, *Poetica del ermetismo*, Florencia, 1942.
- Roos, Jacques, *Aspects littéraires du mysticisme philosophique et l'influence de Boehme et de Swedenborg au début du Romantisme: William Blake, Novalis, Ballanche*, Strasbourg, 1951.
- Runciman, John F., «Noises, Smells and Colours», en *The Musical Quarterly*, 1, 1915.
- Sanchez-Albornoz, Claudio, *España, un enigma histórico*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1956.
- Scarfe, Francis, *The Art of Paul Valéry*, Londres, 1954.
- Schad, Werner, *Untersuchungen an Synästhesien der französischen Literatur*, tesis doctoral mecanografiada, Mainz, 1950.

- Schérer, Jacques, *L'Expression littéraire dans l'oeuvre de Mallarmé*, Paris, 1947.
- Schering, Arnold, *Das Symbol in der Musik. Mit einem Nachwort von Willibald Gurlitt*, Leipzig, 1941.
- Schmidt, Albert-Marie, *La littérature symboliste*, Presses Universitaires de France, 1942.
- Schrader, Ludwig, *Sensación y sinestesia*, Madrid, ed. Gredos, 1975.
- «Las impresiones sensoriales y los elementos sinestéticos en la obra de José Asunción Silva. Influencias francesas ■ italianas», en *RJB*, 19, 1968.
- Segalen, Victor, «Les synesthésies et l'école symboliste», ■■ *MFr*, XLII, 148, 1902.
- Segre, C., «Entre estructuralismo y semiología», en *Prohemio*, I, 1, 1970.
- Seillière, Ernest, «Le mal romantique. Essai sur l'impérialisme irrationnel», en *La Philosophie de l'Impérialisme*, 4, Paris, 1908.
- Seward, Barbara, *The symbolic rose*, Nueva York, 1960.
- Sewell, Elizabeth, *Paul Valéry: The Mind in the Mirror*, New Haven, 1952.
- Seylaz, Louis, *Edgard Poe et les premiers symbolistes français*, Lausana, Imprimerie de la Concorde, 1924.
- Siebold, Erika von, «Synästhesien in der englischen Dichtung des 19. Jahrhunderts. Ein ästhetisch-psychologischer Versuch», en *ESt*, 53, 1919-1920.
- Silberer, Herbert, *Probleme der Mystik und ihrer Symbolik*, Wien-Leipzig, 1914.
- Silveira, Tasso de, «A Poesia simbolista em Portugal», en *Occidente*, vol. 26, Lisboa, 1945.
- Silz, Walter, «Heine's Synaesthesia», en *PMLA*, 57, 1942.
- Sjöden, K. E., «Balzac et Swedenborg», en *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 15, 1963.
- Skard, Sigmund, «The Use of color in Literature. A Survey of Research», en *Proceedings of the American Philosophical Society*, XC, 3, Philadelphia, 1946.
- Sombart, Werner, *El burgués*, Madrid, Alianza Editorial, 1972.
- Spivak, Gayatri, «Allégorie et histoire de la poésie», en *Poétique*, núm. 8, 1971.
- Stahl, E. L., «The Genesis of Symbolist Theories in Germany», en *Modern Language Review*, 41, 1946.
- Stanford, W. Bedell, «Synaesthetic Metaphor», en *Comparative Literature Studies*, 6-7, 1942.

- Starkie, Enid, *Baudelaire*, Nueva York, 1933.
- Starobinski, Jean, «Remarques sur l'histoire du concept d'imagination», en *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, núm. 11.
- Stock, Heinz-Richard, *Die optischen Synästhesien bei E. T. A. Hoffmann*, tesis doctoral de medicina, Munich, 1914.
- Strowski, Fortunat, *Tableau de la littérature française au XIX^e siècle*, Délaplane, 1912.
- Suárez de Mendoza, Ferdinand, *L'audition colorée. Etude sur les fausses sensations secondaires (...)*, París, 1890.
- Suckling, Norman, *Paul Valéry and the Civilized Mind*, Nueva York, 1954.
- Sugar, L. de, *Baudelaire et R. M. Rilke*, París, 1954.
- Symons, Arthur, *The Symbolist Movement in Literature*, Nueva York, 1958.
- Taupin, René, *L'Influence du symbolisme français sur la poésie américaine de 1910 à 1920*, París, 1929.
- Temple, Ruth Z., *The Critic's Alchemy. A Study of the Introduction of French Symbolism into England*, Nueva York, 1953.
- Thibaudet, Albert, «Remarques sur le Symbole», en *Nouvelle Revue Française*, 1912.
- Thorel, Jean, *Les Romantiques allemands et les symbolistes français*, 1891.
- Tindall, William York, *The literary symbol*, Nueva York, Columbia University Press, 1955.
- Ulibarri, Sabine R., *El mundo poético de Juan Ramón. Estudio estilístico de la lengua poética y de los símbolos*, Madrid, 1962.
- Urban, Wilbur Marshall, *Language and reality; the philosophy of language and the principles of symbolism*, Londres, G. Allen & Unwin, 1939.
- Vanier, Léon, *Les premières armes du symbolisme*, París, 1889.
- Vanor, G., *L'Art Symboliste*, Vanier, 1889.
- Varios, *Romanic Review*, vol. XLVI, núm. 3, 1955. (Todo el número dedicado al simbolismo francés.)
- Verlaine, Paul, *Les poètes maudits*, Vanier, 1884 y 1888.
- Viatte, Auguste, *Victor Hugo et les Illuminés de son temps*, Montreal.
- Visan, Tancred de, *Essai sur le Symbolisme*, Jouve, 1904.
- *Paysages introspectifs. Avec un Essai sur le Symbolisme*, París, 1904.
- *L'Attitude du lyrisme contemporain*, París, Mercure de France, 1911.

- Vordtriede, Werner, «Novalis und die französischen Symbolisten. Zur Entstehungsgeschichte des dichterischen Symbols», en *Sprache und Literatur*, 8, Stuttgart, 1963.
- Weevers, Theodor, *Poetry of the Netherlands in Its European Context, 1170-1930*, Londres, 1960.
- Wellek, René, *The Romantic Age*, vol. 2 de *A History of Modern Criticism, 1750-1950*, Nueva York, 1955.
- Wheelwright, Philip, *The burning fountain; ■ study in the language of symbolism*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1954.
- *Metaphor and Reality*, Indiana University Press, 6.^a ed., 1975.
- Wilson, Edmund, *El castillo de Axel*, Barcelona, Planeta, 1977.
- Wirth, Oswald, *Le symbolisme hermétique dans ses rapports avec l'alchimie et la francmaçonnerie*, Paris, 1931.
- Wise, Kurt Otto, «Die Wirkung einer Synästhesie Hoffmanns in Frankreich», en *ASNS*, 170, 1936.
- «Synästhesien ■ Balzac», en *ASNS*, 172, 1937.
- Yeats, W. B., «The Trembling of the Veil», en *Autobiographies*, Londres, 1926.
- «The Symbolism of Poetry and Louis Lambert», en *Essays and Introductions*, Nueva York, 1961.
- Ynduráin, Francisco, «De la sinestesia en la poesía de Juan Ramón», en *Insula*, XII, 128-129, 1957.
- Zéréga-Fombona, J., *Le symbolisme français et la poésie espagnole moderne d'aujourd'hui*, Mercure de France, Paris, 1919.

كارلوس بوسونيو

واحد من أبرز شعراء أجيال ما بعد الحرب الأهلية الأسبانية (١٩٣٦-١٩٣٩) وعندما نقول أجيال ما بعد الحرب الأهلية فإننا نقصد ذلك الجيل الأول الذى أحياناً ما أطلق عليه جيل الخمسينيات (من القرن العشرين) وأحياناً أطلق عليه جيل أطفال الحرب ، حيث إن العديد من هؤلاء قد تربوا وهم فى سنيهم الأولى وسط جو الحرب أو النتائج القاهرة المترتبة عليها ، عمل أستاذاً جامعياً - النقد الأدبى - فى جامعة مدريد ، كما أنه واحد من أبرز النقاد المعاصرين فى أسبانيا وله العديد من الكتب ورد ذكر أهمها فى هوامش هذا الكتاب وخاصة كتاب "نظرية التعبير الشعري" وهو فى هذا المسار النقدي ينسب لهذا الجيل الذى تتلمذ على العلامة والناقد الشهير داماسو ألونسو .

على إبراهيم منوفى

يعمل حالياً أستاذاً للأدب الأسبانى فى كلية اللغات والترجمة - جامعة الأزهر-
حصل على الدكتوراه من جامعة سلمنقة (أسبانيا) فى الشعر الأسبانى المعاصر
(شعر ما بعد الحرب الأهلية الأسبانية) .

له عدد من الأبحاث المنشورة باللغة الأسبانية واللغة العربية فى مجال الشعر
والرواية والقصة القصيرة ونظريات الترجمة ، وقد نُشرت له عدة عناوين مترجمة من
خلال المشروع القومى للترجمة وبعض دور النشر الخاصة وكذا من خلال مركز
الترجمة بجامعة الملك سعود .

أستاذًا وعميد كلية اللغات والترجمات - جامعة الأزهر - ناقد ومترجم - أصدر عددًا كبيراً من المؤلفات من بينها : الواقعية السحرية ، الخطاب والقارئ ، ونظريات التلقى وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة ، وعبد الوهاب البياتى فى أسبانيا ، ومسيرة الرواية فى مصر ، وغيرها من الكتب ، وله عدد من الترجمات من الأسبانية إلى العربية من بينها " عائلة باسكوال دوراتى ، وزمن القيوم ، ونظرية اللغة الأدبية " .

المشروع القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

- ١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .
- ٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .
- ٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .
- ٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .
- ٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .
- ٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

هذا الكتاب لدراسة اللاعقلانية أو الرمزية الشعرية من حيث البعد الإبداعي وتقنيات هذا الإبداع وما يترتب على ذلك من أثر على القارئ، ومعنى هذا أن الدراسة ليست قاصرة على مدرسة بعينها، بل هي إطلالة شاملة تضم كل المدارس، كما أن منطلقات المؤلف هي العالم الشعري الذي عليه العصر والذي يتسم بالإغراق في الفردية وفي الذاتية، وهنا نلاحظ أن النصوص الشعرية هي الأساس الذي يشيد عليه المؤلف نظرياته ومبادئه وقوانينه ذات الأساس النفسي الذي يتذبذب بين الظهور والكمون، وبين المرحلة السابقة على الوعي والوعي نفسه، بين ما هو "جاذب" وما هو "لعب".

وهنا نلاحظ أن اللاعقلانية قد أسهمت في احترام نار ثورة شعرية غير مسبوقة وذات أفاق غير محدودة من حيث إمكانيات التعبير، وابتداء من بودلير نرى أن الصورة الشعرية لا يلزم فهمها حتى ننفعل بها، إذ تحدث تأثيرها فينا بشكل غامض، ولا تتخذ في ذلك الطريق المنطقي المباشر وغير المباشر (مثلما كان يحدث في الصور الشعرية التقليدية). ولقد استطاع المؤلف والشاعر والناقد إعادة بناء هذه الخطوات النفسية الرمزية من خلال ما أطلق عليه لأول مرة "المعادلات السابقة على الوعي"، والتي تحدث عند القارئ وتساعد في تحديد المستوى الواقعي والمستوى التخيلى.